Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neunter Band.

BERLIN.

Alexander Duncker Verlag.

1909.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Politische Briefe Justinus Kerners an Varnhagen von Ense.

Mitgeteilt und erläutert von
Ludwig Geiger (Berlin).

Nach dem Erscheinen der reichhaltigen Kernerschen Briefsammlung,[1]) die aber durch die Art ihrer Sammlung und Herausgabe schwere Bedenken veranlaßte,[2]) veröffentlichte ich in einer wissenschaftlichen Zeitschrift[3]) Regesten, häufig auch nur Andeutungen, sämtlicher in jener Sammlung übersehenen Briefe Kerners an Varnhagen und druckte in einem allgemeinen Journal die Briefe ab, die das Freundschaftsverhältnis beider Männer deutlich machen[4]). Seitdem sind nun auch schon einige Jahre vergangen; da neuerdings mehrfach die Aufmerksamkeit auf Kerner gelenkt wurde, scheint es mir endlich an der Zeit, auch diese politischen Briefe zu veröffentlichen.

Zur Einleitung in diese politischen Briefe,[5]) aus denen ich nur das allgemeiner Interessante hervorgehoben habe, darf ich wohl einige Sätze wiederholen, die ich schon früher über Kerner, den Politiker, habe drucken lassen.

König Friedrich von Württemberg hatte am 15. Januar 1815 in einem Manifest verkündet, daß er seinem Volke eine Repräsentativ-

---

[1]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben von seinem Sohn Theobald Kerner. Durch Einleitungen und Anmerkungen erläutert von Dr. Ernst Müller. Mit vielen Abbildungen und Faksimiles. 2 Bände. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1897. [2]) Ztschr. f. deutsche Philologie, XXXI, 354ff. [3]) Ztschr. f. deutsche Philologie XXXI, 371–384. [4]) Nord und Süd. 1898. [5]) Die Originale befinden sich in der Varnhagenschen Sammlung der K. Bibl. in Berlin. Ich sage der Verwaltung besten Dank für die mir erteilte Erlaubnis, die Briefe veröffentlichen zu dürfen.

Verfassung geben wolle. Eine neue Stände-Versammlung war gewählt worden, der die vom König zugedachte Verfassung vorgelegt wurde. Sie ward aber von dieser verworfen, da sie alle früheren Mißstände, besonders die drückenden Steuern, sanktionierte. Nach langen Verhandlungen wurden die Stände vertagt, Wangenheim zum Minister berufen. Mitten in den jeden Augenblick mit dem Bruch drohenden Verhandlungen starb Friedrich I. Sein Nachfolger, Wilhelm I., von bestem Willen beseelt, und ein einfacher Mann gegenüber der tyrannischen und kostspieligen Lebens- und Regierungsweise seines Vorgängers, konnte sein Volk ebensowenig befriedigen, wenn auch einige Parteien ihm entgegenkamen. Man gelangte zu keiner Einigung. Daher wurden am 4. Juni 1817 die Stände aufgelöst. Der König griff zu keinen Gewaltmaßregeln, sondern suchte durch verständige Einrichtungen dem Volk die Segnungen der Verfassung zuzuführen. Aber im Inneren wurden diese Bemühungen vielfach zerstört. Wangenheim konnte sich nicht halten, an seine Stelle kam Mauclair und der aus westfälischer Zeit her berüchtigte von Malchus, die eine neue große Erbitterung im Lande hervorriefen.

Allmählich trat einige Ruhe ein, obwohl die unbedingten Anhänger des guten alten Rechts sich lange nicht fügten. Im Zusammenhange mit den reaktionären Strömungen und Stimmungen wurden dann einzelne Gewaltmaßregeln dekretiert, besonders wurde die Freiheit der Presse, die in den ersten Jahren einen hohen Grad erreicht hatte, beschränkt.

Was Kerners spezielle politische Stellung anlangt, so lassen sich besonders einige Einzelheiten hervorheben. Er war gegen eine Adelskammer, er beurteilte die Intentionen des Königs, auch schon des alten, besonders aber des jungen Wilhelm I. durchaus günstig und perhorreszierte daher nicht durchaus ihre neue Verfassung. Er trat lebhaft gegen die Schreier auf, die bloß das gute alte Recht wollten und den neuen Forderungen keinerlei Zugeständnisse machten. Er war nicht eigentlich ein praktischer Politiker, aber über vieles gut unterrichtet dadurch, daß er als ein unabhängiger Mann Fühlung mit den Oppositionsmännern und daß er durch Verwandte nahe Verbindung mit den Regierenden hatte.

Was die ersteren betrifft, so war er mit Kessler, einem der hauptsächlichsten Oppositionsmänner, vertraut. Von den letzteren stand Wangenheim ihm persönlich nahe, wenn sich auch von der

zwischen beiden geführten Korrespondenz nur wenig Bruchstücke erhalten zu haben scheinen. Vornehmlich wurde er aber durch seinen Bruder Karl, der von 1816 an eine Zeitlang Leiter der inneren Angelegenheiten Württembergs war, vortrefflich unterrichtet.

9. Novemb. 1816.

Inzwischen ist ja in unserm Lande der alte König gestorben. Allerdings ist dem Lande ein Stein vom Herzen gefallen. Es war ein mit manchen Vorzügen ausgestatteter böser Mensch. Er ruhe sanft, wenn er's kann, auf den Flüchen von vielen Tausenden. Der neue König ließ sogleich nach dem Tode des alten mehrere Hundert Unglückliche, die der alte ohne jedes Recht zu ewigem Gefängnis verdammt, aus ihren Fesseln los. Die Freude über den Tod des alten füllte in den ersten Tagen in manchen Orten alle Wirtshäuser, denn man fürchtete ihn so sehr und war seiner eisernen Hand und seiner Hartnäckigkeit so gewöhnt, daß man fast glaubte, er würde noch ein Jahrhundert leben und länger.

Der junge König ist (ich will nur ganz wenig sagen) wenigstens frei von Bosheit und hat doch auch eine menschliche Gestalt. Die Freude wäre noch größer, würde man vom jungen König hoffen können, daß er dem Volke seine alte Verfassung gäbe. Dies aber wird er auch nicht tun. Gibt er etwas Besseres, ist es schon recht. Man ist aber, und nicht mit Unrecht, mißtrauisch gegen alles, was in der neuesten Zeit die Erde und der Himmel Einem versprochen. Was nicht in alten Zeiten reif wurde, wird bei dem jetzigen schlechten Sonnenschein nimmer gar gekocht.

König Friedrich I., von dem in den vorstehenden Erläuterungen schon die Rede gewesen ist, war am 30. Oktober 1816 gestorben; über seinen Tod finden sich in den gedruckten Briefen Kerners einzelne, aber kurze Andeutungen, die in keiner Weise an die hier gegebene offene Aussprache heranreichen. Zur Erläuterung und Ergänzung des hier über den König Gesagten mag eine Stelle aus einem Briefe der Therese Huber an ihren Freund, den Staatsrat Paul Usteri in Zürich folgen (das Original befindet sich im Besitze des Herrn Oberst und Forstrats Meister in Zürich). Von diesen höchst wichtigen Briefen habe ich in meiner Biographie der Therese Huber 1901 ausgiebigen Gebrauch gemacht; auch Alfred Stern, der vor mir die Briefe kannte, hat einzelnes in seiner „Geschichte Europas im 19. Jahrhundert“ verwertet. Die unmittelbar folgende und die später herangezogenen Stellen Theresens waren bisher ungedruckt.

Die Äußerungen der ausgezeichneten Frau sind in diesem Falle unbedingt glaubwürdig, da sie mit den ersten Hofbeamten und den Gesandten am württembergischen Hofe eng liiert war, ihre

Nachrichten also aus den sichersten Quellen bezog. Sie schrieb am 31. Oktober 1816: „Der Tod des Königs war ein ganz überraschender Vorfall. Samstag den 27. war er in Kannstatt und besuchte die Ausgrabung von Mammutsknochen, die daselbst entdeckt waren. Denselben Abend war er schon unpaß; den Montag früh war ich bei Matthison, wie er „Faust in Umrissen" von ihm holen ließ und ihn noch sah und las. Und in der Nacht vom 29. auf den 30. starb er. Die Kronprinzessin hat die letzten 48 Stunden sein Zimmer kaum verlassen; er hat wirklich Kinderpflege genossen, denn auch der Kronprinz hat sich ganz söhnlich benommen. Die Prinzeß hielt den Sterbenden und küßte noch seine Hand, wie er tot war. Das sagte sein Arzt Jäger und die Hofdame v. Bauer, die es gesehen haben, gegen zwei Uhr des Nachts, am 30. starb er....... Gestern früh um 12 Uhr wurden die Kollegien beeidigt. Einige Beamte verweigerten den unbedingten Eid. Die Folge wird lehren, ob sie rechtliche Ursachen hatten. Der Kronprinz hat in den Verfügungen rücksichtlich der letzten Dienerschaft seines Vaters die größte Milde und Würde beobachtet. Noch ist alles gespannt, jeder Billige wünscht sich den neuen König mit den Besseren zu vereinigen."

Zu einer ferneren Äußerung wurde Kerner durch einen Brief Varnhagens aus Mannheim vom 11. März 1817 veranlaßt. Darin erklärte sich dieser mit der Verfassung im allgemeinen völlig einverstanden; als entschiedener Gegner des Zwei-Kammer-Systems verfaßte er aber eine Schrift: „Votum eines deutschen Mannes gegen Errichtung eines Oberhauses", die er Kerner zugänglich machte. Dieser berichtete Uhland davon am 21. März und sandte die Schrift seinem Bruder, dem Geheimrat Karl Kerner, zu. Stein, von dem in den Briefen gesprochen wird, ist der bekannte preußische Minister, dessen Willfährigkeit, einen württembergischen Ministerposten anzunehmen, Varnhagen in einem späteren Briefe stark bezweifelte, sowie er die Tunlichkeit gerade dieser Ernennung für den Augenblick in Abrede stellte.

I

18. März 1817.

Die Abhandlung gegen ein Oberhaus war mir sehr willkommen, und ich habe sie unverzüglich, ohne zu sagen, woher sie kommt, an meinen Bruder gesandt. Ganz, ganz stimme ich mit Dir für eine allgemeine Stände-Versammlung ohne solche unselige Scheidung und habe mich darüber schon vor Ankunft Deines Schreibens in Briefen nach Stuttgart geäußert. Mein

Aufsatz ist zu unwichtig, als daß ich ihn Dir senden mag. Du kannst ihn so ziemlich auch in einem der nächsten Hefte des Journals „Für und wider" lesen. Doch hat er den Nutzen gehabt, daß unsre Angelegenheit ernster zur Sprache kam und wir den Sieg (nach dem neuen Verfassungsentwurf) davontrugen.

Daß der König meinen Bruder zum Geheimen Rath und provisorischen Chef des Departement des Inneren ernannte, wirst Du aus Zeitungen vielleicht ersehen haben. Mehrere Wochen lang protestierte mein Bruder gegen diese Ernennung, indem er dem König besonders entgegenhielt, daß dies nicht seine Laufbahn sei, und er sich in die Formen nie werde hineinarbeiten können. Der König erklärte, daß er lieber einen Mann auf diese Stelle wünsche, der sich nicht in die Formen hineinarbeiten als einen, der sich nicht aus den Formen herausarbeiten könne. So hat er sie nun auf eine Zeitlang übernommen. Man sagt im Auslande, ich weiß aber nicht, ob es Grund hat, der Minister von Stein werde später diese Stelle übernehmen. Das hat Grund, daß ihm der Verfassungsentwurf vor seiner Publizierung vorgelegt worden, wenigstens war er dazumal in Stuttgart . . . Weil hier doch noch so viel leerer Raum ist, muß ich ihn doch noch etwas ausfüllen, und zwar mit politischen Dingen, die jetzt in Württemberg an der Tagesordnung bis zum Ekel sind. In Stuttgart ist man mit dem Verfassungsentwurf höchst unzufrieden und die Stände drohen Mord und Tod. Am meisten dauert mich der gütige König bei dieser Geschichte, dem das Königsein auch bereits sehr entleidet sein soll.

Es wird, man wird es sehen, zuletzt noch eine solche Verwirrung geben, daß sich keine Partei mehr herauszuhelfen weiß, und man zuletzt aus der Fremde Schiedsrichter wird kommen lassen müssen. Ich bitte Dich inständigst, nimm Dich doch unsres Landes auch tätig an. Ich weiß nicht, wie es kommt, ich denke aber immer, Du würdest ihm später auch noch angehören müssen.

---

21. April 1817.

Ganz wie Du in Deinem letzten Briefe schriebst,[1]) handelt nun der König. Er will von einer Adelskammer nichts mehr wissen, nur von einem Bürgerthum. Uhland feindet mich fast an, daß ich die Sache des Volkes unterstütze. Er thut mir leid, aber ich kann ihm nun einmal nicht helfen. Mein Bruder sagte mir kürzlich, daß der König mit ihm von Dir gesprochen und daß er Dich sehr achte und gesagt habe, Du würdest auf der Reise nach Stuttgart kommen . . . Wer weiß, wie viel Du auf die Tötung der Adelskammer Einfluß hattest, nach des Königs Äußerungen sehr viel.

---

21. Juli 1817.

Die ständischen Geschichten haben bei uns geendet wie Du vorher sagtest. Es ist traurig, besonders da die Stände fortfahren, unter dem Volke gegen den König zu wirken, wozu sie die aufgebrachten Schreiber, ein Drittel des Volkes in Württemberg, gut gebrauchen können.

[1]) 18. April 1817, Kerners Briefwechsel I, 448ff.

Es wird nie zu thätigen Ausbrüchen kommen. Allein Mißtrauen und Maulkampf wird eben immer vorwalten und nie wird Vereinigung stattfinden ... Der König legt auf die zwei Kammern in neuesten Zeiten selbst kein größeres Gewicht mehr und will sie gern fallen lassen. Es ist aber nun schon alles verdorben.

An A. und Rosa Maria Assing. 28. Okt. 1817.

Viel anderer Jammer wurde mir auch durch die Verfassungsgeschichte in unserem Lande, und hat sich dadurch Uhland fast von mir getrennt. Auch gegen Karl [1]) betrug er sich trotzig. Denn es ist nun einmal unmöglich, ihm ganz beizustimmen, und sein Eigensinn war von jeher grenzenlos.

Uhlands Schrift über die Adelskammer unterschreibe ich in Hinsicht dessen, was er gegen eine Adelskammer sagt, auch ganz. – Aber der Gesinnung zu huldigen, die er und noch viele Andere tragen, den jetzigen gut bürgerlich gesinnten, herrlichen König dem alten gleich zu fassen und die von ihm angebotene Verfassung zu verwerfen, weil sie nicht den alten Kasten fröhnt, aber die größten Freiheiten fürs Volk enthält – das ist mir rein unmöglich, denn es ist Wahnsinn und führt nun und nimmer zu etwas Gutem.

Es erhitzen sich durch diese verschiedenen Ansichten die Gemüther bei uns so sehr, daß vielleicht zu Zeiten der Revolution es wohl in Frankreich nicht ärger war und die besten Freunde und die nächsten Verwandten trennen sich dadurch im Streit. – Ich leide so unsäglich darunter, daß es mein Tod ist. Und es ist mir kalt zu bleiben unmöglich, und so komme ich immer mehr hinein. Uhland hat diesen König unsäglich beleidigt, was uns für Beide weh thut. Von Karl [Varnhagen] erhielt ich schon lange keine Briefe mehr, ob ich ihm gleich sehr dringend schrieb und ihn auch sehr dringend bat, doch nach Stuttgart zu kommen, wo ihn unser König schon lang erwartet. Dieser lernte ihn in Baden-Baden kennen und spricht mit ausgezeichneter Achtung von ihm . . .

An Varnhagen. 24. November 1817.

. . . Vergebens erwartete Dich mein Bruder in Stuttgart. Du hättest dort gewiß recht viel Gutes stiften können. Statt Deiner erschien Malchus und nahm den König so für sich ein, daß er das Zutrauen zu seinem Geheim-Rath ganz verlor und sich diesem Manne totaliter zu übergeben scheint... Er arbeitete mit Malchus eine Organisation für das Land aus ohne Berathung mit dem Geheim-Rath. Der Geheime Rath drang auf Revision, da die Organisation sehr unpassend gewesen sein soll, sie war schon dem Druck übergeben und sie mußte von dem König wieder zurückgenommen werden! Die Publication erwartet man heute. – Malchus konnte neben Wangenheim natürlich nicht bestehen, daher sandte er den Wangenheim an Bundestag – ob zum Schaden, ob zum Vortheil des Landes, weiß ich nicht, denn Wangenheim hatte doch auch seine vortrefflichen Seiten, seine Humanität

[1]) Den Bruder Minister? oder Varnhagen? V. ist der Bruder von Rosa Maria Assing.

war doch auch etwas wert. Um ein ächtes Bürgerthum ist es nun wohl geschehen. Was aus dem Verfassungs-Entwurf nun von Malchus gemacht werden wird, weiß auch der Himmel. Mein Bruder trat das von ihm provisorisch versehene Ministerium des Innern wieder ab. Vielleicht wird alles noch gut, aber es liegt Alles jetzt noch so im Dunklen, daß nicht durchzusehen ist. Der Wankelmuth ist übrigens jetzt sehr schlimm.

Kennst Du den Malchus? In Westphalen betet man ihn, glaub' ich, nicht an. Wäre ich doch nur so gebaut, für die infame Politik rein verschlossen zu sein: dann könnte ich ruhig und zufrieden leben. Die Politik aber ist ein wahres Galgenmännlein, das, ließ man es sich einmal anschwatzen, man nicht mehr aus der Tasche bringen kann und zuletzt führt es einen doch zum Teufel . . .

---

26. Dez. 1817.

Die ministerielle Veränderungen bei uns gingen, glaube ich, nicht wie man auswärts glauben wird, aus einem höheren Plane hervor, sondern sind wohl reines Spiel der Kabale, namentlich von Wangenheim (der alsdann selbst in die Grube fiel) und Mauclair hauptsächlich spielte diese gegen meinen Bruder. Mauclair ist ein Jugendfreund des Königs, wuchs mit ihm auf und ist um so gefährlicher, denn er hat einen schlechten Charakter. Er umstrickt, seit er die Anderen weggebissen, den König nun frei. Schwerlich hängt Cottas und Griesingers Abreise mit diesen Veränderungen zusammen. Die Organisation von Malchus betreffend, so sagt Jedermann, sie könnte nicht bestehen. Mein Bruder meint, es sei damit nichts verloren, als Geld und Zeit, von Mauclairs Geist aber befürchtet er Böseres. Wahrscheinlich wird der König durch ihn den Mediatisierten ausgeliefert.

Wangenheim hatte bei vielem Gutem den Fehler, daß er seine Ideen da, wo sie durch Anderes nicht durchgingen, durch Kabale durchsetzen wollte und sich an Mauclair anschloß, wohl berechnend, daß dieser als Jugendfreund des Königs den festesten Halt hat. Mein Bruder allein arbeitete in seinem Geiste, nur practischer, als Verstandesmensch, das war ihm aber nicht verflüchtigt genug. Nachdem diese Beiden den König nun in ein Labyrinth geführt hatten, aus dem sie selbst nicht mehr herausfanden, erschien der Malchus als ein Deus ex machina und gab der Sache vollends die jetzt vorliegende Umgestaltung.

Mein Bruder, mißleidig gemacht, trat das Ministerium des Inneren, das Wangenheim mit dem Cultus-Ministerium für sich vereinigte, auch nachdem Wangenheim es nicht erschnappte, sondern an Bundestag sich zurückziehen mußte, ganz ab, und es wurde dem Finanz-Minister Otto, der dem Malchus weichen mußte und den man doch nicht todtschlagen konnte, übergeben. Dieser versieht es nun nach altem Schlendrian. Ob die Sage, daß Malchus den Benzel Sternau dazu empfohlen habe, wahr ist, weiß ich nicht, in Stuttgart soll er gewesen sein. Du siehst hieraus, daß diesen Dingen wohl kein größerer Plan zu Grunde liegt, sondern Kabale und Zufall sie herbeiführten.

Mein Bruder zweifelt an dem Siege des Bürgerthums sehr, da die Bürger, wenigstens in Württemberg selbst so dagegen arbeiten, in der klaren Tollheit. Von seinem Oberhause will Wangenheim auch nicht lassen. Er schrieb mir unterm 7. „Die zweite Kammer giebt nicht dem Adel, sie giebt nur dem Grundeigenthümer eine feste Stellung; ein Gesetz muß die Gerechtsame des Adels auf Null reduzieren!“ Allerdings kann er für den Bundestag ein guter Rührlöffel sein, wie er es doch bei Allem für den württembergischen Sumpf war. Es ist aber freilich aus seinem Rühren in diesem Sumpf bis jetzt nicht viel mehr als abominabler Gestank entstanden und geht es am Bundestage auch so, so sollen die Fürsten ihre Gesandten recht mit Dosen zum Schnupfen beschenken, Tabaksregien haben ja die meisten noch.

Januar 1818.

... Die Spaltungen und Spannungen in unserem Lande machen mir auch beständigen Kummer,[1]) besonders da gerade meine besten Freunde zu derjenigen Parthie gehören, die hartnäckig nur das alte Recht verlangt. Mein Bruder lacht mich aus, daß ich mir darüber so viel Kummer mache, allein dadurch heilt er mich nicht. In Stuttgart begann ein Blatt für Recht und bürgerliche Freiheit, dessen Redakteur quasi der König ist, wenigstens scheint es auf seine Veranstaltung entstanden zu sein. Es begann sehr frei, und ich bin begierig, ob es lange besteht. Könntest Du nicht durch dasselbe auch zum Guten hinwirken? Deine Beiträge wollte ich an die Redaction besorgen.

---

2. Juni 1818.

... Im Fall Du Einfluß auf unseren König hast, wie es mir doch scheint, so könntest Du für unser Land ein gutes Werk thun, wenn Du ihm dringend schriebest: „Ohne Wanken zu vollenden, was er seinem Volk verheißen.“ Denn es ist nur zu gewiß, daß man ihn auf die schrecklichsten Abwege bringt. Seit dieser heillose Malchus in unser Land gerieth, ist aus ihm vollends aller Segen verschwunden. Der Verfassungsentwurf ist nun durch die Mehrzahl des Volkes angenommen und doch beruft man keine Stände zusammen. Von einem Bürgerthum ist gar nicht mehr entfernt die Rede, aber von Aufhebung der Gemeinde-Deputationen und von Errichtung eines Herrenkorps von 400 Unteramtleuten. Dem Volk, dem man zuerst die Theilnahme an Allem versprach, entzieht man nun Alles. Eine Landesorganisation ist unter dem Malchus niedergesetzt, die seinen Plänen huldigen soll und wird. Mein Schmerz läßt sich Dir gar nicht beschreiben. — Und meine Wuth über die Narren, die eine Verfassung nicht anerkannten — die man jetzt gar nicht mehr erhalten, nach der man mit Sehnsucht hinsehen wird. Es ist mir unfaßlich, wie dieser König sich also umstricken läßt. Ist denn dieser Malchus wirklich vom hellen Teufel ins Land gesetzt, — um unseren Frühling im Keim zu ersticken?

[1]) Wie ihn Varnh. in seinem Briefe vom 10. Jan. 1818 geäußert hatte, Kerners Briefwechsel I, 469.

Der Kerl soll auch ganz kalt und brutal sein und fast nichts essen. Der Teufel ißt auch nichts.

Man dringt, damit der König gezwungen wird, die neue Verfassung zu halten – auf eine Versammlung der Landstände. Diese wird aber nicht zugegeben, damit Malchus seine Organisation ruhig ausbreiten kann. Man dringt auf öffentliches Gericht. Die Justizpflege wird von der Administration getrennt, was recht ist.

Damit man auch die gegenteilige Stimmung und Auffassung kennen lerne, sei hier ein Brief der Therese Huber an Böttiger (Or. in der großen Böttiger-Sammlung der K. Bibl. in Dresden) eingefügt, der dieselben Dinge von anderm Standpunkte aus beleuchtet.

Therese Huber an Böttiger. 23. Mai 1817.

Außerdem ist hier ein sehr wunderbares Treiben, das en detail zu schildern, meine Zeit viel zu beschränkt ist. Aber einige Züge um den Geist der verschiedenen Stände zu schildern. Malchus geht seinen Weg sehr konsequent fort. Er hat sich einen Mitarbeiter für die Forstdirektion geschafft, der mit strenger Redlichkeit den Stall ausräumt. Der Adel schreit wüthend; denn die Ob. Forst Stellen sollen dem Geschicktesten, nicht dem Junker gegeben werden. Sautter (der neue Forstdirek.) schickte im Examen einen Grafen Beroldingen ganz fort. Im Fach der Auswärt. Angel. hat Malchus einen Hrn. v. Trott berufen machen, der zugleich Kammerherr ward. Nun ist's aber für mich eine neue Erfahrung und nur durch den revolutionären Zeitgeist erklärlich, daß die Hofleute diesen 3 Leuten den Zugang zur Gesellschaft sperren, erschweren, die Menschen, die mit ihnen umgehen, anfeinden, und ohne Heel ihnen Verbrechen, Diffamation schuld geben. Malchus hat eine so überlegene Haltung, daß sich niemand getrauen wird, ihn en face zu manquiren, seine Frau ist so einfach, anspruchsloß, gewinnend, daß die Menschen nicht Blöße finden können an ihr, und ihr Anblick spricht Leiden, Krankheit, Milde im höchsten Grade aus. Trott ist petulant, sarkastisch, sehr gescheut, sorgloß freimüthig, von frivolen Gespräch unfreund, aber das Ernste leicht behandelnd (in Gesellschaft); der sezt sich viel mehr aus. Die gemeine Art wie der gemeine Landschäftler nun schimpft, diese ist überekelhaft! — Die vornehme Welt spricht mysterios von geächteten Leuten, von „in Untersuchung sein“ ich sage d'un air patelin: „mir daucht, wenn der König Jemand zu seinen Staatsdiener macht, wenn er ihn an seine Person bindet, indem er ihm den Kammerherrn Schlüssel giebt, sollte die Gesellschaft sich beruhigen können. – „mais! un homme qui est accusé... eh! de quoi? mais il est allé à Caßel (Trott) se defendre – de quel crime? — on dit qu'il ait frustré de certaines sommes, qu'il ait soustrait des fonds – mais Vous Vous etez sans doute informé de sa défence? – eh mondieu! je n'en sais rien de positiv, on me l'a dit – Nun diese misère kennen Sie! – Wenn von der andern Seite ein angesehner bürgerl. Beamter bei Gelegenheit einer Beleidigung gegen einen andern bürgerl. Beamten sagt: ja, ein Offizier

oder ein Adlicher könnte sich schlagen wollen . . . Hilf Himmel Hofrath! ein Offizier oder ein Adlicher! Aber das ist ja furchtbar! der Mann schlägt sich, nicht der Offizier oder der Adliche – Wie! solch ein Begriff, nachdem Sie seit 30 Jahren sich über den Adel beklagen – Da möchte man ergehen, wenn man die Menschen, welche andre leiten sollten, so niederträchtig findet, so bald es auf That ankommt. –

Kerner an Varnhagen. 21. Juni 1818.

Herzlich erfreute mich Deine baldige Antwort![1]) Ich verstehe aber Deinen Brief nicht recht, welches wohl daher kommt, daß ich mich in dem meinigen Dir unklar mag ausgesprochen haben. Ich verstehe mich freilich nicht auf höhere, tiefere politische Ansichten, ich beklage oder belobe inzwischen nur das, was um mich herum geschieht und auf Bürger und Bauern den nächsten Einfluß hat.

Meine Meinung ist: ein König soll der Zeit nicht herrschen, sondern regieren wollen. Er soll die höchste Auf- und Übersicht führen auf dem Mastbaum, nicht aber immer selbst am Ruder stupfen und treiben, das Volk wird sich schon selbst in Hafen bringen. Die viele Untersteuerleute, Schiffskadetten und Maulaffen dienen auch in einem Schiffe zu nichts – als daß sie dem schaffenden Teile das Proviant wegfressen, also je weniger deren sind, desto besser ist's. Nun bemerkt man aber seit einiger Zeit im hiesigen Staatsschiffe das Gegentheil. Dem Volke will man alle Ruder aus den Händen reißen und dagegen ein Herrencorps aufstellen, das rudern, das Volk aber einbökeln und von seinem Fleische leben soll.

Ich sprach in meinem letzten Briefe nicht von Verfassungssachen, sondern von der inneren, die Haut des Volkes zunächst berührenden Einrichtung. Wenn diese innere Einrichtung nichts taugt, so ist die freieste Verfassung ein Narrenspiel.

Den Bürger und Bauern ist es gleichgültig, ob 10 oder 18 Herren im Landesausschusse in Stuttgart sitzen, ob man die alten Prälaten in Öl siedet oder leben läßt, aber das ist ihm nicht eins, ob er 100 oder 1000 Gulden für die Besoldung der Herren bezahlt, ob ihn der Beamte prügeln und zwicken und ausbeuten kann oder nicht. – ob ihm seine Klage jahrelang ununtersucht bleibt oder schnell entschieden wird, ob er seinen kleinen Gemeindehaushalt selbst führen oder von anderen führen lassen muß, die ihn durch die Führungskosten aufzehren, ob er 10 oder 2 Stunden zum Richter zu laufen hat, ob er bei 100 oder nur bei 2 Herren herumlaufen muß, ob man ihm mit zwei klaren Worten oder mit zwölf Ries Papier von verworrenem Zeug das Recht spricht. Von dieser Einrichtung sprach ich, und diese hat Malchus jetzt in Bearbeitung in seiner Garküche und solche, die dort seine Töpfe etwas berochen haben wollen, sagen, die Mischung stinke gewaltig, und es werde wohl nichts Genießbares herauskommen.

Was man hört, ist, daß er allen Communialverband auflösen, das

[1]) Etwa das Schreiben vom 4. Apr. 1818, Kerners Briefwechsel I, 469ff.

freisinnige Institut der Bürgerdeputierten aufheben und je über einen District von 4—5000 Menschen einen Amtmann setzen will, der das Factotum im Kreise der 5000 sein soll. Ob er einen solchen Amtmann eine Hundspeitsche oder einen Hofrathsdegen noch beigiebt, weiß man noch nicht ganz genau. Dieser Amtmann steht dann aber wieder unter einem Collegium von Amtleuten, die einem so genanntes Oberamt bilden und natürlich alle recht gut (damit man zufrieden ist) auf Kosten der Bürger besoldet sind. Das Oberamts-Collegium hat alsdann wieder eine Oberamtskammer und diese Regierung steht dann wieder unter der Kreisregierung (mit rasend besoldeten Menschen) und die Kreisregierung unter der Regierung in Stuttgart, (die allein schon für ganz Preußen und Rußland dazu hinreichend wäre) und diese Kreisregierung unter dem Ministerium usw.

Was kann ums Himmelswillen, sag's, da herauskommen? Auf diese Art ist ja der Haufe der Regierer größer als der Volks-Haufe und das Papier-Regiment und die Sudelei so groß wie die Milchstraße und das schwarze Meer unter ihr. Wie kann da von einem freien Bürgerthum die Rede sein, wo das Volk nichts zu thun hat als gehorchen und bezahlen? Was nutzen auf diese Art die maulvollsten Landstände, wenn diese Verfaulung von innen heraus frißt und stinkt?!?

Ich weiß aber wohl, warum es geschieht und wo hinaus es geht. Sie machten dem König weiß, es stehe eine Revolution bevor, das Volk sei noch zu unreif zur Mündigkeit, man müsse ihm hübsch Kappenzäume und Sprungriemen anlegen und Notställe errichten. Das ist Napoleonismus und westphälisches Regiment, das durch Wangenheim bestimmt niemalen aufgekommen wäre.

Ich glaube übrigens selbst, daß Alles noch besser kommt und der König diese westphälische Kette mit Kraft einmal plötzlich zerreißen wird.

Wir wollen auch warten, bis Malchus wirklich seine Schüsseln aufträgt – ein Stockfisch stinkt auch, ist doch für Manche ein delikates Essen, vielleicht geht es da auch so, jetzt aber kann ich noch nicht Prosit sagen . . . Wie Du nun auf einmal sagen kannst, man solle die alte Verfassung wieder herstellen, ist mir auch ein Räthsel.

Auch dieser Auseinandersetzung gegenüber sei der Bericht der schon genannten Therese Huber (Brief an Usteri, 21. Juni 1818) mitgeteilt, als Anschauungen einer gereiften Frau, die in Stuttgart selbst lebte und zu den höfischen Kreisen nahe Beziehungen hatte.

„Malchus hat nun eigentlich gar keine Parthei, gar keine Freunde – nur das Vertrauen des Königs und das Gelingen seiner Verwaltung. Die fremden Gesandten sprechen mit bestimmter Achtung von dieser, und da sie die Gesandten nie über Politik und Geschäftsgegenstände sprechen am Theetisch, – sagen einfach: Der König kann ihn nicht entbehren. Im gesellschaftl. Leben geht's nun wunderlich. König und Königinn leben so einsam, daß wir oft mit ihrem ganzen Hofstaat in Gesellschaft sind. Das

heißt Oberhofm. seine Frau, 2 Damen 2 Kavalier — u. so ist's meist Abend vor Abend. Die Gesandtschaften sehen 4 – 6 Wochen das Königspaar nicht; sie leben unter sich mit den vornehmsten Hofleuten zum Spiel, selten gr. Gesellschaft, am mehrsten en petit comité, wo wir diese Leute alle eben so sehr häufig sehen. Malchus, der eine sehr liebe, einfache, anständige geschäzte Frau hat, wird bei Hof von dem Königl. Paar nebst Frau und Tochter (a green girl) distinguirt, vom Hofadel vermieden, nur von dem angesehensten Gescheutesten als pair eingeladen und behandelt; er giebt nie gr. Gesellschaft, behandelt die kl. die er sieht, wie ein Mann der in der größten Welt lebte, ist als Hausvater ein Muster von Liebe, Einfachheit, häuslichem Genuß – so nimmt er uns auf — ohne daß wir Zeit haben, oft da zu sein, nimmt er uns so auf, daß wir die guten, sich unter bittern Druck der Umstände beglückenden, durch Liebe aus großen Unglück geretteten Menschen in ihnen erkennen. Er ist mild, heiter, sehr bestimmt, geregelt in seiner Lebensweise, zur Arbeit geboren. – Er kann 4 – 5 Tag und Nächte arbeiten ohne zu Bett zu gehen. Muß er eine Viertelstunde auf einen Gegenstand warten, so sezt er sich in einen Winkel und schläft bis der Canzleidiener ihn das Papier bringt. Geht's endlich nicht mehr troz schwarzen Kaffee, so legt er sich hin, schläft 7 – 8 Stunden und erwacht völlig zur Arbeit erneut. Doch sieht er oft übel aus. Ich glaube, der Mann hat sich so hoch über die Umstände gestellt, daß er den Staat und die Menschen wie eine Schublade ansieht, wo aufgeräumt werden muß, also ohne die geringste Rücksicht auf die einzelnen Chiffons zu admettiren. Das thun starke Menschen, sie können, als wirklich stark, nur gut sein, aber das Resultat ihres Thuns ist nicht zu berechnen, und sie mögten es oft selbst nicht mehr als ihren Zweck zu erkennen vermögen. Von Trott, der – ich schrieb es Ihnen schon? – in das Dep. des aff. étrang. berufen ward (durch Malchus) wird gesellschaftl. noch mehr verschrieen wie Malchus, ist voll Verstand, freimüthigen Gesprächs, heitern Ernstes, unbesorgten Urtheils, aber ein bischen sarkastisch, hat ein unangenehmes Äußers, aber eine liebevolle innige Häuslichkeit, schöne liebe Kinder, Eingezogenheit und Ordnung. –

Kerner an Varnhagen. 29. Juli 1818.

. . . Es liegt ein Fluch auf Allem hier, glaub' es nur! Man will immer das Beste und nie kommt etwas Gediegenes ans Tageslicht. Der Teufel hat Alles mit seinem Schwanz ver-, durch- und umwickelt. Es giebt hier zu Lande bestimmt keine Wangenheimsche Parthie, überhaupt keine Namensparthie, allerdings aber zwei Parthieen, die die sich ins alte Recht convulsivisch mit den Kinnladen verbissen vor Liebe und nun nichts mehr sprechen kann und die Parthie, die behauptet, es müsse totaliter ein neues Reich beginnen. Die erste Parthie begreift aber leider wenige Uhlande unter sich, sondern es sind Adelsagenten (Advokaten) Stadtschreiber, überhaupt Schreiber und Beamte, lauter Kerl, die aus leicht begreiflichen Gründen aus ihrer alten Sauce nicht heraus wollen, eine Schaar, mit der auch gar nichts zu sprechen ist, weil sie eigentlich selbst nicht weiß, was sie nur will.

Die zweite Parthie wächst immer mehr an: es sind Bürger und Bauern und größere Gutsbesitzer die von Adel. Diese Parthie wird, je größer ihr Vertrauen früher in den König war, und je mehr sie sich von ihm jetzt verlassen fühlt, je kühner und toller und sie wird dem Hofe leider Veranlassung geben, wieder alte Beschränkungen eintreten zu lassen u. s. w.

Malchus betreffend, zeigt sich dieser als ein hartholziger Schreibebock, mit Leder beschlagen; was auch weich in ihm erscheinen mag, ist kein Herz, sondern Roßhaar. Daß er weder rechnen noch schreiben kann, hat mein Freund Kessler so ziemlich erwiesen. Dieser Kerl kostet das Land weiter nichts als unsäglich Geld. Die Forstorganisation, an der er Antheil nahm, ist ein Wirrwarr, der nur das Gute hat, daß dadurch der Adel wieder eine Ohrfeige erhielt. Dafür aber kostet sie dem Bürger 70000 Gulden jährlich mehr. Seine Provinzial-Regierungen, die allein ohne irgend einen Schaden füglich zu Ulm auf der Donau sich nach Kaukasien einschiffen könnten, kosten 600000 Gulden. Das Land läßt er nun vermessen und das kostet nicht weniger als 5 Millionen 250000 Gulden. Wo kann auf diese Art von Erleichterung des Volkes noch die Rede sein? Das Feudalwesen wollte man aufheben, das ist der Wille des Königs. Malchus stellte aber die Ablösungen so, daß kein Bauer, beim immer mehr steigenden Geldmangel, im Stande ist, die Last abzukaufen.[1] So bleibts also blos auf dem Papier. Statt daß man vom Beamtenregiment endlich einmal erlöst wurde, stellt Herr Malchus noch hundert Schwadronen mehr auf und besoldet sie, damit sie ihm gut sind, reichlich. Sah ich in der Wirklichkeit nichts Gutes, so kann ich das noch nicht loben, was nur in Rescripten steht, aber so gestellt ist, daß es nie in das Leben treten kann. – Man sagt allgemein, daß nun der Adel vollends ganz siegen werde.

Wir haben nichts als etwas freilich sehr Herrliches — die Preßfreiheit –, allein ich fürchte stündlich für sie gar sehr. Der Volksfreund aus Schwaben und Kesslers Schrift gegen Malchus kann Dir Zeuge dieser Freiheit sein, wofür ich den König segne. An ersterer Zeitschrift habe ich manchen Antheil. Sie wird Dir sagen, wo es dem Lande noth thut und Nummer 24 findest Du einen Aufsatz von meinem Bruder über „Organisieren".

Der Württembergische Volksfreund ist trivialer und muß sich zurückgezogener verhalten, da der Redactor zugleich besoldeter Besteller des Regierungsblattes ist. Die Aufsätze aus Baden, die im schwäbischen Volksfreunde vorkommen, sind von einem badischen Patrimonial-(?)Beamten namens Meltzheimer. Ich bin begierig, wie noch Alles enden wird, das Deutschland ist ein hysterischer Uterus, entweder in Krämpfen oder Erschlaffungen begriffen und das Kind der Freiheit kann nicht auf natürlichem Wege geboren werden, es muß die Geburt, (ehe sie erstickt) doch noch mit Gewalt befördert werden.

---

[1] Siehe, was Schultheiß Faldenwang im „Württembergischen Volksfreund" über diesen Gegenstand sagte.

25. September 1818.

(Empfiehlt den Professor Michaelis, den Herausgeber des „Württembergischen Volksfreund“?) An den Händeln, die Herausgeber des ‚Schwäbischen Volksfreundes‘ mit ihm haben, nehme ich keinen Antheil, ich stehe mit Allen gut. Man verfolgt ihn in Württemberg, glaub' ich, besonders auch nur weil er aus Israel stammt, wofür er aber ja nichts kann. Er macht es gut und spricht und schreibt wahr und brav . . . Nun ist Malchus gefallen. Er konnte nicht anders sein, er war zu spitzbübisch. Gewonnen ist aber auch dadurch nicht viel. Wenn im Ganzen nichts für Deutschland mehr herauskommt, an die kleinen Staaten hab' ich den Glauben verloren.

18. November 1818.

... Man erwartet jetzt unsere neue Organisation im Inneren. Die Herren kann eben der König nicht bezwingen. Das ist der Jammer. Und nun umgeben ihn lauter Herren, Menschen mit despotischem Stumpfsinn. Ich hörte derlei Kerl in Stuttgart selbst sprechen. – Es ist abominabel, was aus ihrem Maul geht.

8. Januar 1819.

... Daß es mit unserem geträumten Bürgerthum hier stündlich immer mehr rückwärts geht, daß der König die, die es am treusten mit ihm und dem Lande meinten, weil sie genöthigt sind, seinem jetzt angenommenen Systeme, das aller bürgerlichen Freiheit Hohn spricht, sich entgegenzustellen, von sich und dem Lande entfernt, das ist auch schmerzliches, was ich Dir schreiben muß.

Er will die Wahrheit durchaus nicht mehr hören, er verwickelt sich und das Volk in ein Labyrinth, in eine Verwirrung, aus der nicht mehr herauszukommen ist, in der Alles erstickt.

Mein Bruder und die außerordentlichen Geheimräthe Georgy und Reuß, auch der Geheimrat Hartmann konnten es nicht über ihr Gewissen bringen, eine projectierte Landes-Organisation vortrefflich zu heißen, die das Beamtenheer und damit die Lasten des Landes um das Doppelte vermehrt und so entfernt er sie aus seinem Rathe und wird Andere aufsuchen, die Ja sagen.

Nun ist auch um ihn kein einziger frei denkender Mensch mehr.

Verzeihe mir Gott die Sünde, er fängt an, Einem nach und nach vorzukommen wie der König von Spanien.

Mit der Preßfreiheit, Du wirst es sehen, hat es nun auch ein Ende. Die Herausgeber des Volksfreundes von Schwaben hat man auch bereits in so viele Untersuchungen verwickelt, daß sie so gut wie ganz umstrickt sind, sie müssen fallen. Mauclair ist der Groß-Inquisitor. Es hätte Alles so schön und herrlich werden können, so zum erhebenden Beispiel für das ganze Deutschland. Nun wird Alles getödtet und erstickt, zur Mißgeburt zusammengedrückt!!

So wird es aber überall gehen, meine Hoffnung ist ganz dahin. Es

kommt nichts heraus und es wird nichts, wo die Fürsten selbst gestalten. Sie wollen keine Bürger, sie wollen Unterthanen, Hintersassen, sie wollen keine freien Räte, sie wollen Lakaien.

---

19. Februar 1819.

... Der herrlichen Königin Tod mußte kommen. Was sollte sie, die Segnende, in einem Lande thun, auf dem ewiger Fluch zu liegen scheint?! — Nun ringen sie alle die Hände, und vorher fluchten sie über sie!! Das mußte nur noch kommen, um die Verwirrung zu vollenden. Abermals eine Ähnlichkeit mit Spanien. Militär und Bauern werden gegenwärtig zu nichts gebraucht, als nach Räuber und Diebsgesindel zu streifen, in welches sich zuletzt das ganze Land nothwendig auflösen muß.

Der König ist so zu bedauern, wie nicht der verlassenste Bauer zu bedauern ist. Aber vieles hat er sich auch selbst bereitet. Er soll viel jetzt in der Bibel lesen. Du betrachtest unsere Angelegenheit von einem zu diplomatischen Standpunkt.[1])

Ich sehe nur nach, was fürs Volk gethan wird, ins Leben kommt, was die Höfe untereinander thun, ist Alles Dreck. Und da sehe ich, daß man anfänglich auf rechtem Wege war, dem Volke zu helfen, diesen aber bald wieder verließ, nun scheinen will (weil man sich schämt), als ginge man diesen Weg fort, aber in unsägliche Widersprüche und Verwirrung geräth und Alles Trug und Lug ist. Das gilt von unserem Lande.

Es ist nichts Ekelhafteres als die Politik und das Menschentreiben. Das ist das wahre stinkende Gift in der Natur.

---

5. Juli 1819.

Bei uns geht's jetzt stürmisch zu. Es ist die Zeit der Wahlen für die neue endlose Ständeversammlung. Sie sind nun bald vollendet, allein die Herren siegten meistens über die Bürger und brachten ihre Advokaten und Schreiber wieder hinein.

Uhland that sich auch um einen Sitz um und daß er sich einen erkämpfte, wird Dich auch recht freuen. Um Kessler stritten vier Oberämter: Heilbronn, Weinsberg, Neckarsulm und Öhringen. In allen erhielt er fast alle Stimmen. Er ist der Anführer der Bürgerparthie. Solche Ehre widerfuhr keinem Anderen und man kann daraus den Willen des Volkes erkennen. Die meisten Anderen wurden eben durch die Beamten dem Volke anempfohlen und auch aufgedrungen und daraus kann nichts Gutes kommen. Was auch ärgerlich ist, ist, daß der König die Zeit der Verhandlungen über nach Embs gehen und alles seinem Mauclair überlassen wird, wie man sagt. Herr von Trott soll jetzt auch starken Einfluß haben. Kessler meint, er seye nicht zu verwerfen. Er arbeitete früher stark im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten und soll für Zeppelin Alles ausgearbeitet haben. Daher seie das Ministerium in neuesten Jahren immer das beste gewesen. Mein Bruder sollte auch von mehreren Oberämtern zum Volksvertreter erwählt

[1]) Der Brief Varnhagens, auf den sich diese Bemerkung bezieht, ist nicht gedruckt.

werden. Der König übergab ihm aber acht Tage vor Zusammenberufung der neuen Stände die Direction des Hüttenwesens wieder, wodurch er unwählbar gemacht wurde. Er hätte es können ausschlagen, wollte aber den König nicht beleidigen. Es ist möglich, daß es List der Hofparthie war, vielleicht auch Zufall. Ich weiß es nicht. Cotta kommt nicht hinein, was gut ist. Auch Griesinger nicht.

Gegen Errichtung der zweiten Kammer wird es nun stark gehen! Das soll mich freuen!! Trott habe den König mit diesem eine Einrichtung vorgeschlagen, wie in Norwegen eine besteht. Keßler meint, das wäre schon eher anzunehmen. Man sollte eben den Adel totaliter weglassen, meine ich. Da könnten sich die Juden auch repräsentieren lassen, sie sind auch eine Kaste, die nicht mehr in die Zeit paßt, und man könnte, wie eine Adelskammer, so auch eine Judenkammer errichten.

Unsere Preßfreiheit wurde durch Aufhebung der neuen Stuttgarter Zeitung etwas getrübt. Doch wird Dir Beigelegtes zeigen (es liegt nichts bei), daß man sich das nicht ersticken läßt. [sic]· Der Herausgeber jener Zeitung, Hauptmann Seyboldt, wurde nun zum Ständemitglied gewählt und setzt seine Zeitung und andere in Titel und Format fort. Bürgerfreunde meinen aber, es sei an ihm selbst nicht viel.

Durch das dumme Wahlgesetz, nach welchem im Fall der, der die Stimmenmehrheit hat, die Repräsentation nicht annehmen will, der zunächst in der Stimmenmehrzahl kommende u. s. f. bis auf den letzten mit einer Stimme genommen wird, wurde manche Wahl sehr verdorben. – So ging es im Weinsberger Oberamt, wo dadurch, daß Kessler, der die Stimmenmehrheit erhielt, die Vertretung für dieses Oberamt nicht annehmen konnte, ein resignierter Staatsschultheiß mit nur 33 Stimmen Repräsentant wurde, ein ganz kindischer schwacher Mann von etlichen und 70 Jahren, der zu nichts als zum Gelächter dienen wird.

Damit enden die ungedruckten politischen Briefe Kerners. (Einige wenige, die Politik betreffende, waren schon früher im Briefwechsel veröffentlicht; ein paar andre, im wesentlichen die privaten Schicksale Kerners behandelnd, habe ich in der Zeitschrift „Nord und Süd“ 1898 zum Abdruck gebracht.)

Weniger die Briefe selbst, als die Ansichten, die Kerner in einzelnen Aufsätzen politischen Inhalts und vielleicht auch in unvorsichtigen Gesprächen machte, wurden für ihn gefährlich. An der eben angeführten Stelle ist von mir ein Brief Kerners vom 29. September 1819 mitgeteilt (an Varnhagen), in dem es heißt: „Ich habe mit Dir ein ähnliches Schicksal. Die Partei, die jetzt durch ganz Deutschland siegend herrscht, die der Finsterlinge, hat mich auch beim König verdächtig gemacht. Dazu kam ein Gedicht, das ich für die Oehringer auf Kessler dichtete, in welchem, freilich etwas

kühn, von ‚goldbordierten Knechten' die Rede ist. Man stellte mich deswegen unter Aufsicht der geheimen Polizei und im Ministerium soll die Weisung gegeben sein, mich auf eine niedere ärztliche Stelle zurückzuversetzen."

Doch wurde es nicht so schlimm, wie Kerner fürchtete; er blieb vielmehr unbehelligt. In seiner Angst indessen vor einer gewaltsamen Versetzung, dachte er an die Auswanderung nach Amerika und erwog den Plan, mit Varnhagen zusammen zu reisen, der eine Zeitlang für einen Gesandtschaftsposten in den Vereinigten Staaten designiert war.

Zu den oben mitgeteilten Briefen gedenke ich keinen Kommentar zu liefern, da zu diesem Zwecke die gesamte württembergische landständische Geschichte erzählt und die Verfassungskämpfe sehr eingehend geschildert werden müßten.

Im allgemeinen darf wohl auf die bekannte Schilderung in Treitschkes Geschichte des 19. Jahrhunderts, 5. Aufl., II, 297—323 und zur Korrektur der einseitigen Auffassung und der manchmal etwas zu starken Ausdrücke auf die schon angeführte Geschichte Europas von Alfred Stern, I, 362—370 verwiesen werden. Von Steins Rat an die Stände, die Hand der Versöhnung zu ergreifen, ist bei Treitschke S. 314, von Cotta, dem bekannten Buchhändler, Griesinger, dem hervorragenden Juristen, beide Anhänger Wangenheims, ist dort S. 317 die Rede. (Von seiner Berufung spricht Treitschke nicht, an sie wurde wohl schwerlich im Ernst gedacht.) Auffallend bleibt es, daß Kerner den Freiherrn Georg von Waldeck gar nicht erwähnt, der als Haupt der Mediatisierten in dem ganzen Streit einen hervorragenden Platz einnahm. Das ist um so auffallender, als Waldeck mit Kerner an dem selben Orte, in dem kleinen Gaildorf lebte und mit ihm sehr befreundet war. Denn an einer Stelle seiner gedruckten Briefe heißt es: „Sein Aufenthalt hier ist mir sehr lieb" und an einer anderen: „Mit Waldeck bin ich täglich zusammen. Er hört die Wahrheit doch gerne und ist keine Bildsäule aus Schnee." Was Kerner von Wangenheim sagt, wird durch die ausführliche Darstellung von Treitschke und die kürzere bei Stern ergänzt. Auch werden bei Treitschke die Namen der zwei ausführlich geschilderten Minister Maucler, so statt Mauclair, wie Kerner schreibt, und Malchus erwähnt (S. 321). Da aber die beiden letzteren weniger bekannt sind, als die früher erwähnten,

so seien hier einige biographische Notizen über sie zusammengestellt, ebenso wie über andre, in unsern Briefen genannte Persönlichkeiten. — P. F. Th. E. Freiherr von Maucler ist am 30. Mai 1783 geboren und am 28. Januar 1859 gestorben. Er trat schon 1803 in den württembergischen Staatsdienst und blieb darin bis 1848. Trotz des Hasses, den er bei der Gegenpartei fand, verlor er nie das Vertrauen des Königs und gelangte während einer langen Dienstzeit zu großer Achtung, auch bei der Gegenpartei. — Viel kürzer als er gehört K. A. Freiherr von Malchus, geboren am 27. September 1770, gestorben am 24. Oktober 1840, dem württembergischen Staate und dessen Regierung an. Nachdem er in österreichischen, preußischen, seit 1808 in westfälischen Diensten, in diesen in hervorragendster Stellung gewirkt und sich speziell auf dem Gebiete des Finanzwesens als Autorität gezeigt hatte, wurde er nach Württemberg berufen, konnte aber die Stelle als Chef des Finanzfaches nur ein Jahr behaupten. Seitdem wirkte er als hervorragender Finanzschriftsteller und veröffentlichte eine große Anzahl umfangreicher Schriften, die zum Teil noch heute Beachtung finden. (Vgl. über Malchus außer den oben abgedruckten Stellen der Therese Huber auch eine Notiz in meinem Buche S. 215.) — Bentzel Sternau (9. April 1767 bis 21. August 1849), der unter denen genannt wird, die für das Amt eines württembergischen Ministers in Aussicht genommen waren, ist als Romanschriftsteller, als Verfasser des „goldenen Kalbes“ und vieler andern Romane, Dramen, politischen Schriften und Aufsätzen bekannter, denn als Diplomat, aber auch ein solcher war er, und zwar badischer Minister von 1808 bis 1813. Auch von den zwei andern württembergischen Staatsmännern Sautter und v. Trott ist ein Wort zu sagen. Jener Freiher I. G. von Sautter, geboren am 13. Juni 1769, gestorben am 24. Dezember 1833, Württemberger von Geburt, trat schon 1795 in den Forstdienst seines Vaterlandes ein; 1817 wurde er Direktor des Kgl. Forstrates, seine Reorganisation des württembergischen Forstwesens erlangte am 7. Juli 1818 Gesetzeskraft. Von 1824 bis zu seinem Tode war er Direktor der Finanzkammer des Neckarkreises. Außerdem wirkte er als fleißiger Schriftsteller auf dem Gebiete der Forstverwaltung und Forstverfassung. — Dieser, Freiherr A. H. von Trott, geboren am 22. März 1783, gestorben am 22. April 1840, war nach einer längeren Tätigkeit im Königreich Westfalen, die für ihn nicht ohne

bedenkliche Folgen geblieben war, nach Württemberg gegangen, wo er am 7. Februar 1818 Geheimer Legationsrat im Ministerium des Auswärtigen wurde. Seit 1824 war er Gesandter seines neuen Heimatlandes am Bundestag. Von den drei übrigen württembergischen Staatsmännern, Georgy, Reuß, Hartmann ist eigentlich nur der letztere eine bekanntere Persönlichkeit und wohl auch die einzige, die, wie der gedruckte Briefwechsel ausweist, mit Kerner näher bekannt war. (Auch Frau und Töchter des Genannten standen mit dem Kernerhause in einer gewissen Intimität.) Johann August v. Hartmann, 1764–1849, war ein sehr hervorragender Beamter, ein Freund Wangenheims, der sich in verschiedenen Ämtern, auch nach dem Sturze seines Freundes, erhielt und auch durch seine geistige und gesellschaftliche Begabung einen hervorragenden Anteil hatte. Für ihn und seine ganze Familie, seine Frau, die eine intime Freundin von Therese Huber war, darf ich auf mein Buch über die Genannte verweisen; seine Tochter Emilie, die vielgepriesene Freundin des unglücklichen Dichters Lenau, wird in der Lenauliteratur sehr ausführlich behandelt.

Württembergische Schriftsteller werden drei erwähnt. Der eine, L. G. Friedrich Seybold, 25. April 1783 bis 23. Juli 1842, war seit 1817 journalistisch tätig, lebte mit Ausnahme eines längeren Pariser Aufenthaltes dauernd in Stuttgart und redigierte seit 1836 den „Beobachter". Der Genannte hat 1835/36 an der Übersetzung Victor Hugos mitgearbeitet und in den dreißiger Jahren historische Romane verfaßt. – Von Keßler, Heinrich, Redakteur und Schriftsteller, kann ich keine biographischen Daten geben. Die eine der hier gemeinten Schriften führt den Titel: „Staatswirtschaftliche Würdigung der Schrift: ‚Über die Verwaltung der Finanzen des Königreichs Westfalen von dem Grafen Malchus von Marienrode, Stuttgart und Tübingen 1814' Tübingen 1818." Seine Beziehungen zu Kerner waren auch früher nicht unbekannt. Kerner muß mit ihm, wie die oben mitgeteilte Stelle heißt, viel näher verkehrt haben, als die kurzen Notizen des Briefwechsels bekunden; sonst hätte er nicht ein Huldigungsgedicht für ihn geschrieben. Dieses gute Verhältnis verwandelte sich aber bald, wie schon die Äußerung von Friedrich List (Briefwechsel I, 561) zeigt; daß Kerner sich später mit ihm entzweite, geht aus der Schilderung seines Sohnes Theobald: das Kernerhaus und seine Gäste, in dem Kapitel ein

falscher Freund S. 48ff. hervor. Danach hatte Keßler den vertrauensseligen Kerner bewogen, ein Kapital in Fabrikaktien anzulegen und den Verlust des Geldes verschuldet. – Der dritte Schriftsteller, Michaelis, der Herausgeber des württembergischen Volksfreundes, ist gleichfalls aus Kerners Briefwechsel bekannt. Er war Zensor und gerade in dieser Eigenschaft von Kerner wenig freundlich angesehen. (Briefwechsel I, 302.) Dagegen stand letzterer seit 1814 gut mit Michaelis, wie aus den wenigen Briefen, die im gedruckten Briefwechsel sich finden, hervorgeht. Michaelis ist höchstwahrscheinlich der ehemalige Buchhändler und spätere Literat, der als Schillers Verleger nicht eben sehr günstig in der Literatur debütiert hatte. (Daß dieser zuerst in Strelitz ausässig, nach einem abenteuerlichen Leben nach Stuttgart verschlagen worden war und dort bei Cotta einen Dienst gefunden hatte, war bekannt, vgl. meine Abhandlung, Schiller und die Juden in der Allgemeinen Zeitung des Judentums 1902. Separatdruck S. 8ff.).

Über die in den Briefen genannten Zeitungen vermag ich nach den freundlichen Mitteilungen des Herrn Archivrats Krauß folgendes zu sagen:

1. „Für und Wider. Eine politische Zeitschrift für Würtemberg in zwanglosen Heften. Heft 1–4. Stuttgart und Tübingen in der J. G. Cottaschen Buchhandlung 1817." Im 3. Heft S. 121–134 steht anonym der Kernersche Aufsatz „Über die Besetzung der Physikate durch die Wahlen der Amtsversammlungen. Geschrieben im Februar 1817." Bei Goedeke VIII, S. 206 nur der Separatdruck! Ob etwa einer der anonymen Aufsätze des 4. Hefts (Nr. VII, S. 92ff. „Volks-Mahnungen von einem Bürgerfreund" oder Nr. IX, S. 132ff. „Ein Wort über den 7., 23. u. 31. Paragraph, VIII. Capitel des ständischen Entwurfs der Würtemberg. Verfassung") für Kerner zu beanspruchen ist, erscheint sehr zweifelhaft.

2. Ein Blatt „Für Recht und bürgerliche Freiheit" ohne andern Titel gab es nicht; vgl. unter Nr. 3.

3. a) „Der Würtembergische Volksfreund. Ein Wochenblatt für Recht und bürgerliche Freiheit. Herausgegeben von einer Gesellschaft wahrheitsliebender Würtemberger. Stuttgart 1818." Nr. 1 Mittwoch 14. Januar, Nr. 52 (letzte Nr.) 23. Dezember 1818, also einmal wöchentlich. Redakteur und Eigentümer: Professor Dr. Michaelis. Das königstreue Organ in den damaligen Verfassungskämpfen. Ohne Frage von dem auch sonst publizistisch tätigen König Wilhelm I. beeinflußt.

b) „Der Volksfreund aus Schwaben" (1818–1822; 1822 nur noch „Der Volksfreund"). Organ der landständischen Partei (Albrechtler). Erschien 2mal wöchentlich. Redakteur und Verleger: E. Schübler. Die letzte Nummer am 29. Juni 1822.

4. Die „Neue Stuttgarter Zeitung oder Deutscher Merkur" erschien zum letztenmal (mit Nr. 118) am 15. Juni 1819.

Unter den Ereignissen soll nur eins, der Tod der Königin Katharina von Württemberg, etwas näher erwähnt werden. Dieser Königin sind viele Gedichte Kerners gewidmet: die Beschreibung des Wildbades wurde ihr mit Versen zugeeignet; nach ihrem Tode entstanden vier Gedichte, die unter dem Gesamttitel „Nach Katharinens Tod" zusammengestellt sind; ein andres führt den Titel „Über das in Metall geprägte Bild Katharinens". Auf diese Fürstin bezieht sich auch das schöne Gedicht Uhlands, „Katharina" (kritische Ausgabe von Hartmann und Erich Schmidt I, 118–120), ein Gedicht, dem Therese Huber außerordentliches Lob spendet. (Meine Biographie S. 255.) Die Frau, deren Namen eben genannt wurde und die in diesen Bemerkungen schon mehrfach angeführt war, ist absichtlich in dieser Veröffentlichung mehrfach, gleichsam zur Korrektur des Kernerschen Urteils herangezogen worden. Dies durfte geschehen, obgleich Therese der praktischen Politik ziemlich fernstand, weil sie nicht nur fast 30 Jahre, von 1810 bis 1826, in verschiedenen Städten Württembergs lebte, sondern mit den tonangebenden Männern und Frauen genau bekannt war und eben, weil man auf ihre Ungefährlichkeit rechnete, vieles erfuhr, was andern verborgen blieb.

Ihre und Kerners Briefe, die uns einen bei weitem größeren Anteil des Dichters an politischen Dingen erkennen lassen als aus den bisher bekannten Briefen Kerners hervorgeht, sind aber weniger dazu bestimmt, unbekannte politische Einzelheiten zu lehren, als dazu, Stimmungsbilder aus jener bewegten Zeit zu entwerfen. Daß daneben auch eine Reihe interessanter Tatsachen bekannt wird, ist Nebengewinn. Vielleicht gibt diese Veröffentlichung württembergischen Schriftstellern Veranlassung, den politischen Aufsätzen des Dichters nachzugehen und auch diese Seite seines Wesens zu beleuchten.

Studien zu den deutschen Anakreontikern des XVIII. Jahrhunderts,

insbesondere J. W. L. Gleims.

Von

Albert Pick (†).

II.[1])

Auf fanatische Kämpfer zu stoßen, deren parteiisches Verfahren jeder Unbefangene erkennt, ist weniger schlimm, als spöttischen Gegnern in den Wurf zu kommen. So hat auch die durch Gleim begründete anakreontische Dichtung den einen leichten Pfeil nur schwer abschütteln können, welchen Immanuel Kant beiläufig gegen sie schwirren ließ. In seinen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"[2]) stellt er die Begriffe des „Edlen", des „Abenteuerlichen", der „Fratze" und des „Läppischen" fest und kommt hiermit zu dem Schlusse, daß das Gefühl des Schönen ausarte, wenn das Edle dabei gänzlich mangele. Das aber nenne man „läppisch". Nachdem er dann, auf die „Werke des Witzes und feinen Gefühls" übergehend, die epischen Gedichte Vergils und Klopstocks ins Gebiet des „Edlen", diejenigen Homers und Miltons ins „Abenteuerliche", die Verwandlungen Ovids und die „Feenmärchen des französischen Aberwitzes" zu den „Fratzen" verwiesen, sagt er von den „Anakreontischen Gedichten", daß sie gemeiniglich sehr nahe beim Läppischen seien. Was indessen dem Denker auf seiner erhabenen Höhe würdelos erscheint, entbehrt dennoch oft bei liebevoller Be-

---

[1]) Vgl. Studien VII, 45–109. [2]) Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Riga 1771. Zweiter Abschnitt, S. 9ff., 16, 18–19. Vgl. auch Hettner, Gesch. d. deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Zweites Buch. Das Zeitalter Friedrichs des Großen. 3. Aufl. Braunschweig 1879. (= Literaturgesch. d. 18. Jahrhunderts III, 2.) S. 109.

trachtung nicht des eigentümlichen, bescheidenen Reizes. Auch zwingt uns nichts, bei Kants Worten an Gleims „Scherzhafte Lieder" selbst zu denken; es können recht wohl mit diesem Urteil nur schlechte Nachahmungen der letzteren gemeint sein.

Waren nun auch durch manches verständige Wort von berufener Seite die gegen die neue Poesie geltend gemachten Bedenken, wenn nicht ganz beseitigt, so doch abgeschwächt, so erhob sich ein neuer Vorwurf gegen dieselbe, – der des Abweichens vom vaterländischen Wesen. Ganz offen bedauert Klopstock in einem Briefe an Gleim – Hamburg, den 15. April 1771 –, daß sein lieber deutscher Gleim griechische Götter in seinen Gedichten habe.[1]) Gleichwohl waren Gleims Liebesgötter keine toten allegorischen Figuren mehr; mit Unrecht hat man ihn den Nachfolger der Pegnitzschäfer genannt. Der innige Verschmelzungsprozeß griechischen Geistes mit deutschem Wesen, welcher in unsrer zweiten klassischen Literaturperiode zur vollendeten Tatsache wurde, wird hier schon in merklicher Weise angebahnt. War wirklich Gleims hellenisches Heidentum undeutsch, – Klopstocks unklare Deutschtümelei ist unserm Volke jedenfalls ebenso fremd geblieben.

Fassen wir das Berechtigte in diesen Vorwürfen zusammen, so werden wir gestehen müssen, daß, wenn selbst in des Altmeisters Gleim anakreontischen Versuchen manches matt und gekünstelt erscheint, dies in noch höherem Maße von den Dichtungen vieler unbefugter Nachtreter des deutschen Anakreon mit Fug und Recht behauptet werden kann. Schließen wir daher die Sammlung kritischer Stimmen mit einem Scherzworte Sulzers, der in seiner „Theorie der schönen Künste",[2]) nachdem er den Verdiensten Gleims um diese Dichtungsart volle Gerechtigkeit hat angedeihen lassen, von den wenig glücklichen Nachahmern desselben folgendes sagt: „Die meisten neuern sind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philosophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weisen auch wohl anstehe, sich zu verlieben. Die Antwort des Weisen enthält eine große Lehre: „Was dem Weisen geziemet, davon wollen wir ein andermal sprechen: was mich und Dich betrifft, die beyde noch lange keine Weise sind, so schickt es sich für uns nicht, uns damit abzugeben."

[1]) Klamer Schmidt, Klopstock und seine Freunde. Halberstadt 1810. II, 238. [2]) J. G. Sulzer, Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771. 4°. I, 50, 1.

In weiten Kreisen regten Gleims Lieder zu poetischem Schaffen an; nicht nur Leute wie der Danziger Rudnick, der Laublinger Lange, der Anspacher Uz, die beiden Naumann,[1]) der vom König Friedrich II. in seiner Schrift „Über die deutsche Literatur" gepriesene „anakreontische Feldprediger" Joh. Nikolas Götz bemühten sich, ähnliches zu schaffen, – auch sehr ernste Männer, wie S. G. Lange und die Hallischen Professoren,[2]) begeisterten sich für diese Dichtungsart.

Von diesen Männern ist Johann Nikolas Götz (1721–1781) wohl der talentvollste und zugleich derjenige, welcher am meisten unsre Teilnahme verdient, da sein geistlicher Beruf ihm zur Pflicht machte, die Kinder seiner übermütigen Muse, auf die er mehr als einen Grund hatte stolz zu sein, in seinem Pulte schlummern zu lassen, oder sie höchstens seinen näheren Freunden vertraulich mitzuteilen. Erst nach des Dichters Tode hat Ramler Götzens „Ver-

---

[1]) Daß beide gleichnamige Dichter auseinander zu halten sind, bemerkt schon Schüddekopf (Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing. Wolfenbüttel 1886. S. 12, Anm. 1). Seinem Studienfreunde Naumann, der um 1742 noch in Halle war (vgl. Gleim an Uz, Berlin, den 15. April 1742: „Ist Herr Naumann noch dort? Verschaffen Sie mir doch von demselben meinen Anacreon."), dem Übersetzer von Montesquieus Temple de Guide und dem Dichter zweier Hochzeitsgedichte und zweier anakreontischer Oden (Gleim an Uz, den 12. März 1745 und den 24. April 1747) hat Gleim eines seiner scherzhaften Lieder gewidmet. An den „Scherzhaften Liedern nach dem Muster Anacreons, herausgegeben von einem Bauzener" [Naumann], Hamburg 1743, 8°, fand Gleim so wenig Gefallen, daß er seinem Uz am 22. November 1746 ankündigte, er wolle bei einer neuen Auflage seiner Lieder künftig die betreffende Überschrift abändern: „An Herrn Naumann in Berlin, nicht an den Bauzener." Über diesen (den Bautzener) berichtet Sulzer an Bodmer im November 1755 („Briefe der Schweizer" ... S. 255–256), daß er Informator der Kinder eines reichen Kaufmanns in Berlin sei, ein kleiner ehrlicher Mensch im Alter von mehr als vierzig Jahren. Indessen muß er älter ausgesehen haben, als er tatsächlich war, da dieser, Christian Nikolaus Naumann, 1719 zu Bautzen geboren ist. Er studierte in Leipzig, Rostock und Halle, lebte in Jena und zuletzt in Görlitz, wo er am 15. Februar 1797 starb. (Goedeke, Grundriß II, 1, S. 554.) [2]) Gleim an Uz, Dessau, den 12. August 1745: „Hr. Meyer in Halle, der vom Scherz geschrieben, wird (eine) systematische Abhandlung wider die prosaisch-trockenen Belustiger liefern, und Hr. Baumgarten in Franckfurt wird auch einen Beytrag thun. Dieser letztere hat mir eine artige anakreontische Ode geschickt. Vor einigen Wochen ist seine Doris gestorben, welche, als ich ihn im vorigen Winter besuchte, meine scherzhaften Lieder so artig sang."

mischte Gedichte«[1]) in drei Bänden in mehrfach überarbeiteter Form herausgegeben, die aber, wie J. H. Voß[2]) nachzuweisen sich bemüht hat, eine Verbesserung der ursprünglichen Poesien darstellen soll.

Ramler will nicht eben den »leibhaften Götz mit allen irdischen Gebrechen und Zufälligkeiten« bieten, »sondern seinen Geist, wie er freier und lebendiger in geläuterter Worthülle sich rege«. Dieses willkürliche Verfahren hat, wie Schüddekopf richtig sagt,[3]) für die auf Götz' Gedichte gehenden kritischen Fragen eher eine Verwirrung als eine Förderung gebracht. Um so dankenswerter ist die von Schüddekopf 1893 veranstaltete Ausgabe der Götzschen Gedichte »in ursprünglicher Gestalt«.

Um Götz richtig zu würdigen, müssen wir einen Blick auf seine Vorbildung tun. Auf der Hallischen Universität war er ein Hörer von Baumgarten, Meier und Wolf selbst, und so dürfen wir wohl annehmen, daß er mit den Hauptgrundsätzen der Wolfschen Philosophie und der Baumgartenschen Ästhetik vertraut gewesen ist. Ausdrücklich aber hebt er in dem seinen Gedichten vorangestellten Bruchstücke einer Selbstbiographie hervor, daß er bei dem Doktor Michaelis und seinem Sohne, dem Magister, die griechische und die hebräische Sprache studiert habe. So konnte er also den Urquell jener spätgriechischen Anakreontea aufsuchen, deren Nachahmung, wie wir zu zeigen im Begriff sind, zu seiner Studienzeit und teilweise durch seine Vermittlung in Deutschland eine literarische Mode wurde. Aber nicht minder bekannt war ihm der Ton gallischen Liedes, wie die französische Mundart überhaupt. Als Hofmeister bei den Enkeln der verwitweten Gräfin von Stralenheim und gleichzeitig als Schloßprediger zu Forbach lebte er innerhalb der Grenzen der

[1]) Vermischte Gedichte von Johann Nikolas Götz. Herausgegeben von Karl Wilhelm Ramler. Drei Teile. Mannheim 1785. Vorausgeschickt ist das Fragment einer Selbstbiographie. [2]) J. H. Voß, Kritische Briefe über Götz und Ramler. Mannheim 1809. S. 133/134: »Unser Götz hatte, gleich dem Erzvater Moses, eine schwere Zunge und unbeschnittene Lippen. Weshalb er, was ihm selbst auszusprechen nicht gelang, dem wohlredenden Bruder auftrug, der inneren Stimme des Genius getreu: Er soll dein Mund sein, und du sein Begeisterer.« [3]) Vgl. Karl Schüddekopf in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Gedichte von Johann Nikolas Götz aus den Jahren 1745—1765 in ursprünglicher Gestalt. (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts von B. Seuffert und A. Sauer. 42.) Berlin 1893. S. XII—XIII.

französischen Monarchie, und dazu hatte er, da seine Zöglinge Offiziere im Regiment ihres Oheims, des französischen Feldmarschalls Grafen von Sparre, waren, als ihr Begleiter Gelegenheit, das gesellschaftliche Leben in Saarlouis, Metz, Straßburg, ja sogar in Paris kennen zu lernen. Bei einem Aufenthalte zu Luneville im Jahre 1746 ward er mit Voltaire persönlich bekannt. In der Stellung eines Feldpredigers beim Leibregiment der Königin, Royal-Allemand, sah er einen großen Teil von Frankreich, Flandern und Brabant. Endlich fand er einen Ruhehafen und eine dauernde Heimat in den Diensten des Herzogs Christians IV. von Zweibrücken, der ihn zunächst zum Pfarrer des Städtchens Meisenheim und endlich zum Superintendenten und Konsistorial-Assessor beim Pfalz-Sponheimschen Konsistorium in Winterburg ernannte.

Wir müssen in Götz den Übersetzer und den Dichter unterscheiden; dieser ist erst durch jenen entstanden.

Die Anakreon-Studien des jungen Theologen wurden durch den Verkehr mit Uz, Gleim und Rudnick auf der Hallischen Universität gefördert. Die von ihm in seinem 26. Lebensjahre ohne Nennung seines Namens veröffentlichte Anakreon-Übersetzung,[1]) an der tatsächlich auch jene drei Anteil haben, zog sich durch viele in ihr zutage tretenden Ungeschicklichkeiten harten Tadel zu, abgesehen davon, daß der junge Autor es verschmäht hatte, die Genehmigung seiner Mitarbeiter zur Veröffentlichung der von ihnen übersetzten Lieder abzuwarten.

Die selbständigen Gedichte des Anhangs sind fast alle von Götz.[2])

Nicht allzu freundlich lautet das Urteil, welches Gleim in einem Briefe an Bodmer[3]) — Berlin, den 29. April 1747 — über jene Verdeutschungen fällt. „Sie werden die Übersetzung Anakreons ohne Zweifel gesehen haben. Es hat sie ein gewisser Herr Götz, der mit mir und Herrn Uz in Halle bekannt wurde, in einer so

[1]) Die Oden Anakreons in reimlosen Versen. Nebst einigen andern Gedichten. Ovid. Nec rigidos mores Teia Musa dedit. Frankfurt und Leipzig 1746. 8°. — Auf die Oden Anakreons folgen „die beiden Oden der Dichterin Sappho“ und ein „Anhang einiger Nachahmungen und Originalgedichte“. Vgl. dazu Schüddekopf i. d. Vorrede zu Götz' Gedichten, S. XIV. [2]) Vgl. darüber Reinhold Köhler im „Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Literatur und Kunst“, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade. Hannover 1855. III, 475—477. („Ein Ode Rudnicks.“)
[3]) Briefe der Schweizer usw., herausgegeben von Körte. S. 53—54.

nachlässigen Gestalt herausgegeben und sich absonderlich Herrn **Uzens** Arbeit zunutzen gemacht. Herr Gottsched weiß nichts daran auszusetzen, als daß das deutsche Silbenmaß nicht allenthalben mit dem griechischen gleich ist ... Ich fordere von Anakreons Übersetzer Richtigkeit, aber keine Knechtschaft ... Doch bitte ich von der Anekdote Götzens nichts öffentlich zu erwähnen.“ Ebenso unwillig äußert sich Uz[1]) über diese Veröffentlichung in einem Briefe an **Gleim**: – „Herr Götz hat geschrieben, daß er den Anakreon mit Anmerkungen herausgeben will. Ich habe ihm den Rat gegeben, seine Schrift noch einige Zeit zu unterdrücken und fleißig daran zu poliren.“ – Nach dem Erscheinen des Buches läßt sich jener zu der nachstehenden Äußerung seines Unwillens fortreißen: „Herr Götz hat nicht als ein Ehrenmann gehandelt. Sie wissen, wie Herr Götz und ich die Lieder Anakreons übersetzt haben; meistens gemeinschaftlich auf meiner Stube. Einige wenige habe ich allein übersetzt.“

Übel verhehlter Verdruß klingt aus Gleims wie aus Uzens Worten, hatte ja doch ersterer selbst Lust, demnächst mit einem „deutschen Anakreon“ vor das Publikum zu treten, während bei diesem, bei Uz, gekränkte Autoren-Eitelkeit unverkennbar mitspricht. Gleichsam zur Entschuldigung seines Verfahrens schreibt Götz an Gleim (Forbach, d. 14. May 1747), daß er niemals Sinnes gewesen sei, seinen Anakreon drucken zu lassen, zum wenigsten nicht ohne Uzens Vorwissen. In dem vorhergehenden Teile dieses Briefes[2]) weist er mit großem Unwillen die Verantwortlichkeit für jene Ausgabe von sich, in der die meisten mit seinem Namen bezeichneten Stücke in der Form, wie sie abgedruckt waren, nicht seine Arbeit seien, da sie ein ungeschickter Freund, der als Korrektor in der kurfürstlichen Buchhandlung zu Mannheim tätig gewesen, im Übereifer entstellt und verstümmelt habe, zur Zeit, wo er selbst fern vom Vaterlande geweilt hätte.

Jedenfalls steht fest, daß man 28 Jahre später **keinen** Geschmack mehr an diesen Übersetzungen fand, von denen die gelungensten nach entsprechender „Verbesserung“ in Ramlers „lyrische Blumenlese“ aufgenommen worden sind. Zur Durcharbeitung dieser jugendlichen Versuche war Götz von Ramler selbst aufgefordert

---

[1]) Uz und Croneg. Zwei fränkische Dichter aus dem vorigen Jahrhundert. Ein biographischer Versuch von Henriette Feuerbach, geb. Heydenreich. Leipzig 1866. S. 34. [2]) Schüddekopf, Briefe von u. an Götz. S. 16/17.

worden, und zwar in einem Briefe[1]) aus dem Oktober 1774, in welchem es heißt: „Von Ihrem Anakreon sagt man, die Sprache, die im Jahr 1746 vielleicht sehr edel sein mochte, fange izt an, unedel zu werden. Wenn Sie, mein bester Freund, Ihren Griechen noch einmal Ihr iziges Deutsch lehren wollen, so werden Sie machen, daß dieser Kritiker sein Urtheil wieder zurücknehmen muß, und daß wir andern ein Werkchen bekommen, das uns den griechischen Dichter unentbehrlich machen wird."

Götz hat sich bis an sein Lebensende mit der Vervollkommnung seiner Anakreon-Übersetzung beschäftigt, ohne doch zu seinem Ideale durchzudringen. Wenigstens sagt J. H. Voß, daß in des Dichters Nachlasse drei Exemplare des „Götzschen Anakreon" vorhanden seien, alle drei mit beigeschriebenen Veränderungen und Anmerkungen, welche aber von der Vollkommenheit, die Ramler und er selbst wünschten, noch weit entfernt wären.

Gleichwohl war das Buch wegen der häufigen Anlehnungen an die Versmaße des Originals und wegen der darin grundsätzlich durchgeführten Vermeidung des Endreims bahnbrechend. Dieser Grundsatz wird in der Vorrede folgendermaßen erklärt: „Damit nun diesen Liedern oder vielmehr diesen anmutigen Gemählden im Nachbilde ihr Glantz, ihr zärtliches und lachendes Wesen, ihr sanftes und beynahe göttliches Feuer nicht benommen werden möchte, sondern ihre allgemeine Macht auf das menschliche Hertz so viel möglich ungeschwächt bliebe, hat man sich das Joch des Reimes vom Hals geschüttelt" . . .

Nun folgt ein Zusatz, der seine Wirkung auf den darin Gefeierten nicht verfehlte. Uz fährt nämlich fort: „wie der Herr Professor Gottsched zuerst getan hat, in dessen Verdeutschung einiger Oden Anakreons die Jonischen Gratien ihren Dichter nicht verlassen haben." Dafür nämlich erntete Götzens Anakreon im „Neuen Büchersaal" das Lob des Leipziger Professors.[2])

Es war aber diese Übersetzer-Tätigkeit, mit welcher bald genug eine Menge geübterer Federn sich beschäftigen sollte, nur eine Vorschule für selbständige Poesien.

Zunächst versuchte er es mit Anlehnungen an Anakreon.

---

[1]) Voß, Über Götz und Ramler. S. 56. [2]) Carl Leo Cholevius, Gesch. d. deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Leipzig 1854. I, 478.

Nach der zwölften Ode Anakreons: „An die Schwalbe" (10 [9] Rose) schuf er das Scherzgedicht: „Hylas an seinen Hahn". [1])

„Wie soll ich dich bestrafen,
Unruhigster der Hähne?
Soll ich dich deiner Sporen,
Und deiner Purpurkrone,
Und deines Bartes berauben?
Den schönsten Traum der Iris
Verjagte mir dein Krähen,
Und stürzte mich vom Gipfel
Der Seligkeit herunter" usw.

Dieses Gedicht wird von Ramler in seinem „Deutschen Anakreon" (S. 42) als eine vortreffliche Nachahmung des griechischen Originals bezeichnet, auf welche man mit Recht die Worte des Henricus Stephanus deuten könne: „Man lerne.. die Alten mit Vorsicht nachahmen, und wenn etwas bey ihnen vorkömmt, was in unsern Kram dient, es so zu unserm Nutzen verwendet, daß es ... auf unserm eigenen Grund und Boden gewachsen zu seyn scheine."

In gleichem Rytmus ist das Gedicht „An Amorn" [2]) abgefaßt:

„Verwundet soll ich sterben?
Und die, die mich verwundet,
Soll unverwundet leben,
Und meiner Wunden spotten?
Du bist kein Gott, Kupido,
Wann diese stolze Nymphe,
So unverwundet spottet" usw.

Hierher gehören auch „Der flüchtige Amor", [3]) „Der befolgte Rath," [4]) „Amor als Diener" [5]) und „Serenens Unbestand." [6]) Weitergehend wendet Götz das anakreontische Versmaß auch auf moderne Stoffe an. Ein sinniges Gedicht „Die verlornen Lieder" [7]) feiert den „Hamburger Anakreon".

„Auf deinen Abendwiesen,
Hammoniens Gefilde,
Ging Hagedorn spatzieren," ...

Der politischen Satire dient deshalb Metrum in dem Gedichte „Der Neger." [8]) Ein Neger aus dem sagenhaften Reiche Kassena erzählt, daß, wenn der König seines Volkes mit den Ministern Rat halten wolle, ein Dutzend großer, mit Wasser gefüllter

[1]) Vermischte Gedichte I, 47. [2]) A a O. I, 47. [3]) Götz, Gedichte von Schüddekopf S. 62–63. [4]) Götz, Gedichte von Schüddekopf S. 66. Vermischte Gedichte II, 132. [5]) Vermischte Gedichte I, 132–133. Auch abgedruckt in K. W. Ramlers „Lyrischer Blumenlese" I. Karlsruhe 1785. S. 275:

„Mit Hülfe Vater Evans
Entwaffnet' ich Kupiden" usw.

[6]) Vermischte Gedichte I, 135. Lyr. Blumenlese I, 37. Um eine Zeile länger in der ursprüngl. Fassung bei Schüddekopf, Götz' Gedichte S. 81. [7]) Vermischte Gedichte I, 105–107. [8]) A. a. O. II, 54.

Krüge aufgestellt würde, in welche die schwarzen Räte stiegen, um so, bis an den Hals im Wasser sitzend, ihre Meinungen zu sagen.

„Du lachst, mein Herr Franzose?
Du spottest unsrer Sitten?
Belache nur die Deinen! – –
In deinem Vaterlande
Rathschlagen bloß die Krüge.“

Voller Humor ist auch „Ein Gesicht“,[1]) welches die Schatten zweier einstigen Schulmonarchen in Gestalt zweier einander mit Ambra beräuchernden Esel vorführt, da diese Männer bei Lebzeiten, um nicht unberühmt zu sterben, wechselweise einander gefeiert hätten.

Ein recht anmutiges Gedicht von griechischer Feinheit ist betitelt: „An Äglen.“ [2])

„Betrachtest du die Menge
Der Grazien und Musen,
Womit die Liederdichter
Den Helikon erfüllen,
So dünket dich: man hätte
So vieler nicht vonnöthen.

Allein, wer konnte wissen,
Eh' du geboren warest,
Du wundervolles Mädchen,
Daß alle holden Reize,
Daß alle schönen Künste
In Einer wohnen könnten?“

Echt anakreontisch ist endlich „Die Tapferkeit auf dem Grabe des Ajax Telamonius.[3])

Wir finden sogar bei Götz ein anakreontisches Trauergedicht: „Auf den Tod der Fürstin Henriette v. Nassau 1751.“[4])

Eine Abweichung von diesem Versmaße, dem jambischen katalektischen Dimeter, welche Götz sich gestattet, ist die Einschiebung von einzelnen brachykatalektischen Dimetern in die Reihe jener ursprünglichen anakreontischen Verse. Diese Abweichung zeigt das Gedicht „An Phyllis“:[5])

„O göttliches Vergnügen,
Den schönen Fluß zu seh'n,
Der sich um diese Wiese,
Die so balsamisch duftet,
Mit beiden Armen schlingt!“ usw.

Diese Mischung ungleich langer Verse entbehrt jedoch des Wohlklangs, solange der Endreim fehlt; dies beweist ein in gleichen Rytmen abgefaßtes Reim-Gedicht,[6]) welches wir nachfolgend dem obigen gegenüberstellen:

[1]) A. a. O. III, 90. [2]) A. a. O. II, 127. [3]) A. a. O. III, 194. [4]) A. a. O. I, 115–117. [5]) A. a. O. I, 31. [6]) A. a. O. I, 138: Sylvius an Leoniden, als ihr Papagey und weißer Sperling ... von selber wieder kamen.

„Es lehren mich im Bilde
Dein Spatz, dein Papagey,
Wie schön, o Leonilde!
Dein Glück im Leben sey:
Der Zärtliche, der Wilde
Sind deinen Fesseln treu.“

Als eine wertvolle Dichtung des „Anakreontikers“ Götz müssen wir eine von jenen beiden alten, den vierziger Jahren entstammenden Fassungen der später in elegische Distichen umgedichteten „Mädcheninsel“ bezeichnen, welche nicht in der Ramlerschen Ausgabe des „Götz“ enthalten ist, und deren Erhaltung wir der Pietät des biederen Voß verdanken.

Aus einem von Voß richtig als „lang nachschleppender Ausschweif“ bezeichneten, später hinzugefügten Schlusse ist doch der Gedanke erwähnenswert, daß der Dichter den Wunsch ausgesprochen habe, auf die Insel auch seine lieben Freunde, vor andern wohl Gleim und Uz, zu verpflanzen,

„Damit ihr mir,“ wie er sagt,
„Wenn einst die wilden Männer,
Die Mädgens mir zu nehmen,
Herbeigesegelt kämen,
Wie Preußen streiten helfet.“

Zum Danke dafür und zum Troste der armen „Mädgens“, wollte er ihnen die Insel im Testamente vermachen.

Die nächst jenem Versmaß bei den deutschen Anakreontikern am meisten beliebten trochäischen reimlosen Dimeter fehlen gleichfalls bei Götz nicht. Man vergleiche nur sein Gedicht „Anakreons[1]) Vermählung“:

„Eines Tages kam Cythere
An dem Fuse des Parnaßes
Zu Anakreon, dem Dichter;
Und ersucht ihn, ihren Knaben,
Der so wild zu unterrichten“ usw.

Reimlos sind unter andern auch die Trochäen in der „Schilderung der Thamira“, in dem schönen Gedichte „Hymen und die Truppen Amors“ und in der Ermunterung „An Herrn Lefevre zu Dünkirchen.“[2])

Die angewandten akatalektischen trochäischen Dimeter bieten, abwechselnd mit katalektischen, wieder ein für den Endreim trefflich

[1]) Gedichte, herausgeg. v. Schüddekopf S. 50—51. Vermischte Gedichte I, 182—186. [2]) Vermischte Ged. I, 173; II, 26, 45—49.

geeignetes Metrum, und Götz hat sich diesen Vorteil nicht entgehen lassen, so in dem Gedichte „An Phillis," bei Ramler „Sklavenkauf"[1]) betitelt:

„Amor bot einst zu Cythere
Mich, als seinen Sklaven feil;
Und ich ward, zu meiner Ehre,
Holde Phillis, dir zu Theile." usw.

Dasselbe gilt von „Thamire an die Rosen":[2])

„Mein Geliebter hat versprochen,
Wenn ihr blühet, hier zu seyn.
Diese Zeit ist angebrochen,
Rosen, und ich bin allein." usw.

In der nämlichen Weise gereimt sind die „Vergleichung des Champagnerweins auf der Phyllis" und „Der glückliche Liebhaber",[3]) während in anderen Gedichten[4]) Reimpaare auftreten.

Bewußte Reimspielerei, die der ursprünglich von unsern Anakreontikern dem Reim entgegengebrachten Feindschaft schroff gegenübersteht, findet sich in einem jedenfalls in späteren Jahren gedichteten trochäischen Versuche,[5]) betitelt: „Petrarch."

Zu der Vorliebe für den einst zurückgesetzten Reim wurde Götz durch ein rytmisches Gefühl gebracht, welches in einigen kurzzeiligen Poesien in bewunderungswürdiger Weise zutage tritt. Es ist eine wahre Erquickung, dergleichen echte Kleinodien, die nicht selten an Goethesche Gedankenlyrik erinnern, unter dem vielen anakreontischen Mittelgute anzutreffen.

Unter diese wertvolleren Dichtungen unsers Götz möchten wir in erster Reihe den „Schäfer an den Fluß" rechnen[6]):

„Wieviel beglückter / Seyd ihr, als ich bin, / Beglückte klare / Geliebte Wellen! / Auf eurem Wege / Zum Meere seht ihr / Mein liebes Mädchen" usw.

Dahin gehören auch: „Der dichtende Knabe":[7])

„Flieh' nicht den Amor, / O zarte Schwester, / Flieh' nicht den Amor, / Er kriegt dich doch" usw.

und „Seine Ähnlichkeit mit Apollen."[8])

---

[1]) Schüddekopfs Ausg. S. 55; Verm. Ged. I, 6. [2]) Verm. Ged. I, 7 = Lyrische Blumenlese I, 415. [3]) Verm. Ged. II, 123; I, 175. [4]) „An die Freyherrin von . . ." Verm. Ged. I, 176; „Auf das Gras, worauf Phyllis geruhet hatte" I, 177; „Daphne an den Morpheus" I, 180; „Der Dichter an seine Reime" I, 191 – 192 (= Schüddekopfs Ausg. S. 85 – 86); „Weisheit und Liebe" Verm. Ged. II, 66. [5]) Schüddekopfs Ausg. S. 74 – 75; Verm. Ged. III, 235 – 236. [6]) Verm. Ged. I, 151 – 152. [7]) Schüddekopfs Ausg. S. 78 – 79. [8]) Schüddekopfs Ausg. S. 75.

Ferner reiht sich an: „Letzte Bitte“:[1])

„Meine Fessel ermüdet / Endlich meine Geduld. / Eh' ertrüg' ich der Hölle / Ausgesuchteste Qual. / Ihr, der Tugend und Liebe / Götter! hört mein Gebet.“ usw.

Nicht minder wohllautend ist das Gedicht: „Auf die Geburt seines ersten Neffen Friedrich“:[2])

„O! ich kannte dich schon,
Erstgeborner der Götze!
Eh' du hinieden erschienst.
Damahls kannt' ich dich schon,
Als der Vater der Menschen
Dein atomisches Seelchen
Aus dem goldnen Behältniß
Eines Schächtelchens zog,“ .. usw.

Weniger durch musikalischen Klang als durch gedankliche Tiefe ausgezeichnet ist das angeblich aus einer griechischen Handschrift zu Mannheim stammende Gedicht „An einen Tagelöhner“.[3])

Fragen wir nach den ausländischen Vorbildern und Quellen für die poetische Tätigkeit unsres Dichters, so müssen wir erstaunen über seine vielseitige Bildung. Zunächst sind es die Alten, in deren Spuren er geht, — von „Anakreon“ und der griechischen Anthologie an bis auf Katull, Tibull, Martial und Ausonius. Dann folgt er mehrfach „dem sarmatischen Horaz“, Mathias Kasimir Sarbiewski (Sarbiev), einem neulateinischen Dichter des 17. Jahrhunderts, welchen Götz nach der Mitteilung des Herrn von Knebel[4]) vollständig übersetzt hatte. Ferner kennt und benutzt Götz den Italiener Giovanni Battista Guarini (1537 – 1612), den Dichter des berühmten Pastor fido, sowie eine Anzahl der auch von andern deutschen Anakreontikern geschätzten und von uns bereits erwähnten Franzosen. Da er nämlich in Frankreich seine zweite Heimat verehrte,[5]) so ist es nicht zu verwundern, daß er verschiedene der beliebteren Autoren dieses Landes unter seine Muster aufgenommen hat. Wir nennen von solchen: Chaulieu, Lafontaine, Clement Marot, Malherbe, Lainez, den Marquis de Racan und Louis Racine.

Außer diesen französischen Vorbildern hat Götz auch nach Gervinus' Meinung Anakreon II, nämlich Friedrich von Hagedorn, welcher aus eben jenen Quellen Begeisterung schöpfte, und in dessen Poesie sich „sein Ideal vollendete“, so weit er konnte, nachgeahmt.

---

[1]) Verm. Ged. I, 143. [2]) Verm. Ged. II, 165—175. [3]) Verm. Ged. II, 194 – 195. [4]) Mitgeteilt in den kritischen Briefen von Joh. Heinrich Voß „Über Götz und Ramler“ S. 11. [5]) Vgl. seinen „Abschied von Frankreich“. Verm. Ged. III, 180.

Auch ein französisches Poem Friedrichs des Großen[1]) findet sich unter den von diesem kenntnisreichen Manne der Nachdichtung für wert gehaltenen Stücken.

Aus mehrfachen Gründen hatte Ramler daher das Recht, einen Bienenkorb unter die Vorrede der Gedichte des fleißigen Mannes zu setzen, dessen von Herder wert gehaltene Lieder[2]) nach dem Urteile Knebels einen reichen Bienenkorb bilden, voll süßen Honigs, wo jede schöne Seele, und alles, was anmutig ist, hinzufliegt.[3])

In diesem Umfange ist die anakreontische Dichtungsart von andern Vertretern jener Periode, Gleim und Jakobi ausgenommen, freilich nicht angebaut worden; aber ihre Spuren findet man *weit* und breit im damaligen literarischen Deutschland, auch bei Autoren, welchen wir gewohnt sind, auf ganz andern Gebieten unsres Schrifttums zu begegnen.

Der sanfte Idyllendichter Salomon Geßner, welcher vielleicht in der zeichnenden Kunst höhere Verdienste erworben als auf dem Gebiete der Poesie, hat sich, wie sein neuester Biograph Heinrich Wölfflin[4]) dartut, gelegentlich seines Aufenthaltes beim Pfarrer Vögeli zu Berg in Nachahmung der leichten anakreontischen Verse Gleims gefallen. Stoffe und Szenerie in einer uns noch von ihm erhaltenen Kleinigkeit sind nach der ansprechenden Ausführung des erwähnten Forschers echt Gleimisch, indessen kommen auch einige kleine anmutige Wendungen auf Geßners Rechnung. So finden wir in diesem Gedichte an bekannten Ausrüstungsgegenständen: Lauben, Amor, Rosen, das blonde und das braune Mädchen, den Freund, Küssen, Trinken und andres. Vom allzeit schußbereiten Amor wird ein badendes Mädchen überrascht, welches den kleinen Knaben vergeblich zu verscheuchen sucht, indem es ihn tüchtig zu bespritzen droht. Als dennoch der kleine Bösewicht lächelnd standhält, macht jenes die Drohung wahr, worauf sich der Liebesgott schüttelt:

„So wie die kleine Lerche,
Wenn sie die Regentropfen
Von bunten Federn schüttelt."

---

[1]) „Fleurissez, arts charmants" etc., siehe Ramlers Ausg. II, 5: „Blüht, ihr freundlichen Künste" usw. [2]) Vgl. Götz an Knebel; Winterburg, d. 31. Okt. 1780, bei Schüddekopf, Briefe von und an Götz, S. 109. [3]) Voß, Über Götz und Ramler S. 19. G. G. Gervinus, Geschichte der Deutschen Dichtung IV. Bd., 5. Aufl., herausgeg. v. Karl Bartsch, Leipzig 1873, S. 222. [4]) Heinrich Wölfflin, Salomon Geßner. Frauenfeld 1889. S. 7.

Selbst eine so wenig lyrisch angelegte Natur, wie G. E. **Lessing** war, übersetzte, höchstwahrscheinlich ebenfalls durch Gleims Dichtungen angeregt,[1]) einige Oden Anakreons und dichtete selbst dergleichen holde „Kleinigkeiten"[2]) nach ihrem Muster.[3]) Hier ist auch, wie Pröhle[4]) sagt, die tiefere Quelle seiner Freundschaft mit Gleim zu finden.

Ausführlich hat Erich Schmidt in seinem „Lessing"[5]) die Jugendpoesien des „anakreontischen Freundes", wie der Dichter von Mylius genannt wird, besprochen und gewürdigt. Wir sehen, wie der 18jährige Lessing als Mitarbeiter der in Hamburg herausgekommenen „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts" und der in Leipzig erschienenen physikalischen Zeitschrift „Der Naturforscher" sich zunächst in übermütiger Weise der soeben beliebt gewordenen anakreontischen Poesie bedient, um naturwissenschaftliche Fragen zu parodieren; wir werden ferner inne, wie Lessing bei allem burschikosen Wesen und bei aller zur Schau getragenen Begeisterung für Amor und Bacchus, mochte er auch beide besser als Gleim kennen, doch dieser leichten Poesie, die nur ein Spiel seines Genius war, im Innern stets recht fremd und ironisch gegen-

[1]) Th. W. Danzel, Gotthold Ephraim Lessing I, 42, erwähnt, daß Lessing auf der Schule den Anakreon übersetzt und nachgeahmt habe. Dann fährt er fort: „Er hätte freilich selbst auf den Einfall kommen können; aber da Gleims anakreontische Lieder . . . schon vorhanden waren, so dürften doch wohl diese den nächsten Anstoß gegeben haben." [2]) Unter diesem Titel wurden Lessings Lieder zuerst gesammelt und im Jahre 1751 zu Frankfurt und Leipzig veröffentlicht. Schon Hagedorn nennt seine Lieder „Kleinigkeiten":

„Den itzt an Liedern reichen Zeiten
Empfehl' ich diese Kleinigkeiten.
Sie wollen nicht unsterblich sein."

(„An die Dichtkunst"; Oden und Lieder in fünf Büchern. Hamburg, bey Johann Carl Bohn, 1747. S. 4, letzte Strophe.) [3]) Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Erster Band. Stuttgart 1886. S. 70–71. (Nach der 15. Ode Anakreons); S. 77 (Die 47. Ode Anakreons, nebst Nachahmung dieser Ode); S. 96-97 (Das Alter. Nach der 11. Ode Anakreons); S. 97 (An die Schwalbe. Die 12. Ode Anakreons). Außerdem findet sich bei Lessing in der Abteilung „Lieder" (a. a. O. S. 61–132) eine ziemlich große Zahl anakreontischer Poesien, über deren erste Drucke S. 59–60 Auskunft erteilt wird. [4]) Heinrich Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877. S. 15. [5]) Erich Schmidt, Lessing I, 75–90.

über gestanden hat, und daß die gelungensten seiner anakreontischen Gedichte, die im Gegensatz zu Gleims Liedern den Reim nicht entbehren mochten, diejenigen sind, in welchen epigrammatische Schärfe und Dialogform herrschen. Dadurch unterscheiden sich diese kleinen Poesien aber gerade von den Gleimschen, von welchen Ramler[1]) bemerkt, daß sie mit keiner Affektation zugespitzt sind, und daß sie mehr die Sprache vergnügter Empfindungen als die Sprache des bloßen Witzes reden.

Gleichwohl hat der jüngste geistvolle Lessing-Forscher einigen Reimereien seines Autors den Preis echter Lyrik zuerkannt, darunter einem kleinen Gedichte, welchem „eine stärkere Empfindung den Schnürleib der Renaissancelyrik zu sprengen scheine". Es verlohnt wohl der Mühe, dieses zu betrachten und auf seine etwaige Quelle hin zu untersuchen, — möglich, daß wir unserm Lessing auch hier in gewisser Weise die Originalität abzusprechen haben.

Das Muster für dieses Lied — wenigstens der Disposition nach — dürfte, wie meines Wissens noch niemand bisher bemerkt hat, in der 22. Ode Anakreons (Ausg. von Rose) zu suchen sein, wo der Dichter spielend sich in die verschiedensten, der Verschönerung der Geliebten dienenden Gegenstände verwandeln möchte, um *ihr* nahe zu sein, — schließlich in eine Sandale, wenn „Sie" ihn nur mit den Füßen träte. Der charakteristische Schlußvers dieses Gedichtchens (*μόνον ποσὶν πάτει με*) war wohl das unmittelbare Vorbild für den Schlußvers des Lessingschen Liedes: „Nur nenne mich die Deine."

Es dürfte von Wert sein, zu beachten, daß das nämliche anakreontische Gedicht auch die Vorlage gebildet hat für einen andern Sänger, dessen Name neben den „besten" im „deutschen Lande" genannt wird, — für Heinrich Heine. Er läßt nacheinander „Kopf", „Herz" und „Lied" die Wünsche aussprechen.[2])

Im Jahre 1751 galt Lessing allgemein als Anakreontiker; indessen hatte er sich den literarischen Tändeleien seiner Zeit gegenüber einen unbefangenen Standpunkt gewahrt. Denn wie anders hätte es geschehen können, daß er in die von ihm redigierte „Beylage zu den Berlinischen Staats- und Gelehrten-Zeitungen", in „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes" vom September 1751 ein

[1]) Einleitung i. d. Schönen Wissenschaften III, 70. [2]) Heinrich Heines Sämtliche Werke. Bibliothek-Ausg. Erster Band. Buch der Lieder. Hamburg 1885. S. 79.

satirisches Schreiben A. G. Kästners aufnahm, in welchem die Gabe, anakreontisch zu dichten, in ihrer Übertragbarkeit mit der Elektrizität und einer ansteckenden Krankheit verglichen und an einer Handvoll hingeworfener Verse die Kunstlosigkeit dieser Poesie gezeigt wird? Daß er dabei einige auf Klopstock, die Schweizer und seine eigene Person gehenden Zeilen unterdrückte,[1]) ist an sich wohl verständlich, ist aber keine Veranlassung für uns, diese gelungenen Spottverse anders als in der vollständigen Form, wie sie uns Kästners Werk[2]) bieten, zu beurteilen. Lebte Kästner heute, er würde nach dem derzeitigen Stande der Naturwissenschaften gewiß kein Bedenken tragen, das Vorhandensein eines anakreontischen Bazillus zu behaupten.

Daß Lessing das Studium Anakreons auch noch im Jahre 1759 mit Eifer betrieb, geht aus zwei Briefen Ramlers an Gleim vom 11. und 28. April genannten Jahres hervor. In diesen bittet Ramler den Freund im Auftrage Lessings um Zusendung der von ihm ins Deutsche übersetzten Lieder des Anakreon, sodann um Vollendung dieser Übersetzung und endlich um ein Verzeichnis aller Ausgaben und Übersetzungen dieses Dichters, welche er – Gleim – besäße, damit Lessing ihm alsdann auf einige Zeit diejenigen abborgen könne, die ihm fehlten.

Indessen bedarf es eines solchen mittelbaren Beweises nicht, um darzutun, daß Lessing in jener Periode unter seinen Freunden als anakreontischer Dichter angesehen wurde.

Uz sagt ausdrücklich, nachdem ihn Wieland – wie wir später sehen werden – wegen seiner weltlichen Poesien heftig angegriffen und geradezu als Haupt-Vertreter dieser neuen Dichtungsart hingestellt hatte, ganz entrüstet in einem Schreiben an Gleim – Anspach, den 22. Juli 1757 –: „Ich werde unter den anakreontischen Dichtern mitgescholten, da ich doch keiner bin. Warum wird Lessings nicht gedacht?“ – Treffend antwortet Gleim darauf – Halberstadt, den 16. August 1757 –: „Sie fragen: „Warum wird Lessings nicht gedacht? Ich glaube, weil man ihn fürchtet.“

Auch in späteren Jahren ist Lessing bei aller wissenschaftlichen Tiefe und bei allem sittlichen Ernste, ja bei aller „stillschweigenden

[1]) Robert Pilger freilich erklärt in dem von ihm herausgegebenen achten Teile der Hempelschen Lessing-Ausgabe (S. 104, Anm. 2) die im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes“ fehlenden Verse als einen Zusatz Kästners. [2]) Abraham Gotthelf Kästners gesammelte Poetische und Prosaische Schönwissenschaftliche Werke. Zweiter Teil. Berlin 1841. S. 12—14.

theoretischen Verleugnung der anakreontischen Poesie"[1]) doch kein Feind einer schalkhaften Grazien-Dichtung gewesen, dies sehen wir unter anderm aus der im 32. und 33. Literaturbriefe vom 12. und 19. April 1759[2]) enthaltenen Besprechung der „Tändeleien"[3]) Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs, welche von Weiße zum Druck befördert worden waren. Wir müssen hier auf diese näher eingehen.

Diese 23 kleinen, scherzhaften poetischen Erzählungen, Schöpfungen desselben Mannes, der durch sein Trauerspiel „Ugolino" berühmt geworden ist, sind nur wegen ihres Inhalts als zur anakreontischen Gattung gehörig zu bezeichnen; ihre Form ist durchaus unabhängig von jeder Schul-Tradition. Man hat diese Poesie wohl mit französischer Hofdichtung verglichen. Ein junger Student aus Leipzig, Benzler, welcher den Vater Gleim im Anfang des Jahres 1768 zu Halberstadt besuchte, nennt, wie jener selbst berichtet, Gerstenberg unsern Chapelle.[4]) Der Dichter selbst läßt im „Frühlingsabend"[5]) seine Chloe:

„Manch süßes Lied vom Tejer Greise,
Von Gleim und Hagedorn und Weiße."

singen. – Lessing machte sich den Scherz, die eine dieser Dichtungen, „Die Grazien,"[6]) als die poetische Übersetzung eines griechischen Originals auszugeben. Er behauptet, das Stück stamme aus den angeblich eben in Herkulanum wieder aufgefundenen sogenannten Erotopaignia des Epistolographen Alciphron. Diese Täuschung hält der Kritiker bei der Inhaltsangabe des lieblichen Gedichts aufrecht, dessen Grundgedanke bekanntlich der ist, daß des Dichters Chloe von den zwei andern Grazien für Aglaja gehalten wird. Plötzlich kühlt er des Hörers Entzückungen über die Griechen durch die Erklärung ab, Alkiphron hätte gar keine Erotopaignia geschrieben, und die Dichtung wäre ein Original, – gleich den andern artigen Tändeleien eines Gresset würdig. Ja, Lessing behauptet, der übrige Inhalt der vier Bogen sei fast von gleichem Werte.

Der außerordentliche Beifall unsres klassischen Kritikers bezieht

[1]) Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. S. 16. [2]) G. E. Lessings Werke. Neunter Teil. Briefe, die neueste Literatur betreffend, herausgeg. von Karl Christian Redlich. Berlin, G. Hempel. S. 117–123. [3]) „Tändeleyen." Leipzig 1759 o. N., verbesserte Aufl. 1760 u. ö. [4]) Briefe von den Herren Gleim und Jacobi. Berlin 1768. S. 237. Brief 53; Halberstadt, den 23. Januar 1768. [5]) Deutschlands Originaldichter. 2. Bd. Hamburg 1775. S. 142–143. [6]) „Tändeleyen." Verbesserte Aufl. Leipzig 1760. S. 56–58.

sich auf die Schönheit der in den „Tändeleien" geschaffenen Situationen. Herder, welcher durch Lessing auf Gerstenbergs Gedichte aufmerksam geworden war, stellte den Dichter noch über Alkiphron, den anmutigen Schilderer altathenischen Lebens. „Seine Tändeleien", sagt er,[1]) „sind artige Spiele der Liebe: dieses schön wie ein Kuß, jenes wie ein duftender Blumenstrauß: ein andres, wie das schalkhafte Lächeln eines Mädchens: dies, wie ein freundschaftlicher Händedruck, jenes, wie ein süßer Schauder bei der Träne eines andern: sie schwimmen auf dem Meere des Wohllauts." Im ganzen gibt jener sein Urteil dahin ab, daß Gerstenberg durch drei Grazien begeistert worden sei, – durch die Harmonie, durch die Muse der Empfindung und die Fantasie.[2])

Ein solches Lob macht uns begierig, einzelne Vorzüge der in Rede stehenden Dichtungen unmittelbar kennen zu lernen, und wir irren dabei durchaus nicht von dem uns vorschwebenden Grund-Thema ab. Denn wir können bei dieser Gelegenheit feststellen, daß es in Gerstenbergs Tändeleien nicht an bewußten Beziehungen zu „Anakreon" und seinen sangeslustigen Nachahmern fehlt.

In dem Gedicht „An Chloen"[3]) erinnert Gerstenberg an eine Stelle aus Gleims „Scherzhaften Liedern":[4])

„Singt Cypripors Geburt, ihr Musen! –
Aus jener Rosenknosp' an Venus vollem Busen
Kroch unvermerkt der Gott hervor." –

Anakreon selbst wird nach seinem Tode vor die Göttin von Cythera[5]) geführt und zum „Priester der Venus" – dies ist auch der Titel des Gedichts – gemacht. In der Schilderung seiner Person finden wir Anspielungen auf mehrere Stellen der griechischen Anakreontea, ein ganz deutliches „Tändeln" mit anakreontischen Gedanken:

„Der Greis, der so viel Liebesgötter
in seinem Busen ausgeheckt;[6])

---

[1]) Herders Werke von Suphan. Berlin 1877. I, 350. Über die neuere deutsche Literatur betreffend. Zweite Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. [2]) Herders Werke. II. Berlin 1877. Stücke aus der umgearbeiteten zweiten Sammlung. (Aus der Handschrift.) [3]) „Tändeleyen" S. 5. [4]) „Versuch in scherzhaften Liedern." I, 6. [5]) „Tändeleyen" S. 14–18. „Der Priester der Venus." [6]) Anacreontis Teii usw., ed. Rose, C. 25. – Vgl. Dr. Vincenz Knauer, Die Lieder des Anakreon in sinngetreuer Nachdichtung. Wien 1888. S. 107–108: „Die Erotenbrut."

„Ihr hegt, geliebte Schwalben, Hier euer trautes Nest,
Im warmen Jahr, dem halben, Und in des Jahres Rest

Der sich auf zarte Lotosblätter
So oft bey Libern hingestreckt;[1])
Der frohe Greis, der nie getrauert,
Als wenn vielleicht der Wein verdarb;
Der, von Lyäen selbst bedauert,
An einem Traubenkerne starb:
Der Greis Anakreon." . . .

Er soll nun, wie es sein neues Amt mit sich bringt, über einen ungetreuen Liebhaber, der sein Schüler gewesen, das Urteil sprechen. Die drei losen Mädchen, welche das Häscheramt versehen, führen ihn, mit Blumenketten umwunden, heran, ihm keine Ruhe gönnend. Ja, die eine von ihnen, Lucinde, schwingt einen Lilienstengel über dem armen Sünder, wie Amor es einst mit dem Anakreon tat.[2]) Doch der Meister, welcher selbst nicht treuer gewesen ist als jener, kann den Angeklagten nicht verdammen. Ja, er zählt, zum Erstaunen der anklagenden Mädchen alle seine eigenen Liebschaften auf, folgend dem Wortlaute einer bekannten griechischen Ode:[3])

„Könnt ihr der Bäume Blätter,
Den Sand im Meere zählen?
Dann könnt ihr meine Mädchen,
Nur dann könnt ihr sie zählen.

Erst aus Athen nur zwanzig,
Und dann noch fünfzehn andre.
Dann hatt' ich zu Korinthus
Ein ganzes Heer von Mädchen." usw.

Das Ende der Erzählung ist selbstverständlich ein heiteres. Die Mädchen, erschreckt durch die Drohung Anakreons, sie in den

Weilt ihr in fernem Lande,
Vielleicht am Nilesstrande.
Doch Eros baut stets hier
Sein Nest im Herzen mir.
Kaum ist da wohl behütet
Ein Eros ausgebrütet,
Beginnend sein Geschrei,
Liegt wiederum ein Ei.

Bei den Erotenmüttern
Da endet nie das Füttern,
Fliegt einer auch vom Haus,
Drei neue schlüpfen aus.
Und weil sie stets sich mehren,
Hilft gegen sie kein Wehren,
Ich muß mich fügen d'rein,
Daß nie das Herz ist mein."

[1]) Vgl. Anacreontis Teii usw., ed. Rose, C. 32 (30) v. 1–3. [2]) Anacreontis Teii usw., ed. Rose, C. 31 (29). – Knauer, „Die Lieder des Anakreon" S. 89–90:

Liebesprobe.

„Mit Hyacinthenstengeln
Schlug Eros mich wie toll,
Und jagte mich durch Flüsse,
Durch Wälder, schreckenvoll,
Bis Todesschweiß mir endlich
Gar auf die Stirne trat,

Und ich zusammenbrechend
Den Gott um Gnade bat.
Da kühlte mit den Flügeln
Er sanft mein Angesicht,
Und sprach: Noch lange kennst du,
O Mensch! die Liebe nicht."

[3]) Anacreontis Teii usw., ed. Rose, C. 14.

Tempel der Vesta zu schicken, versprechen, den Frevler loszubinden und ihn ewig zu lieben.

Derselbe Dichter, welcher im „Priester der Venus" die Untreue scherzend verherrlichte, gibt doch wiederholt Beispiele von gegenseitiger Treue der Liebenden, die selbst bei den lockendsten Versuchungen holder Gottheiten standhält. Im „Lob der Treue"[1]) vermag ein Amor dem Sänger seine Chloe nicht abspenstig zu machen, und in den „Grazien",[2]) welche Lessings besonderes Lob hervorgerufen haben, wird Aglaja bei dem Versuche, sich dem Dichter für die von zwei Huldgöttinnen entführte Chloe als Ersatz anzubieten, unwillig von diesem zurückgewiesen. — Kehren wir nunmehr zur älteren Dichter-Generation zurück. Auch in Chr. Ewald von Kleist hat Gleims anakreontische Poesie einen Bewunderer und Nachahmer gefunden.

Kleist hat sich, wie Sauer[3]) berichtet, in den Jahren 1744—45, der vom Halberstädter Freunde gegebenen Anregung folgend, in leichten anakreontischen Liedern geübt. Dahin dürften unter andern die bei Sauer als Nr. 1, 2, 11 und 12 bezeichneten Gedichtchen — Imitation d'Anacréon, „Anakreontische Ode" und „Die Heilung",[4]) dann aber aus der „zweiten Periode" (1750—56) besonders die „Vorbereitung zum Treffen" (Nr. 57) und das „Lied der Kannibalen" (Nr. 60) zu ziehen sein. Zu dem hier zuletzt genannten „Liede" verdankt der Dichter Stoff und Anregung einem von Montaignes Essais; doch kann dasselbe trotzdem als Original-Dichtung gelten.

Unmittelbar dem anakreontischen Gedankenkreise zugehörig[5]) aber ist die Rechtfertigung eines vergnüglichen Heute durch den Hinweis vielleicht den Tod mit sich bringenden Morgen in der „Vorbereitung zum Treffen".

Die anakreontische Grundstimmung Kleists wird also in den folgenden Worten Gleims, welche in einem Briefe an Ramler vom 31. Mai 1750 vorkommen,[6]) ganz richtig beschrieben: „Kleisten habe ich gesagt, daß er gestimt wäre, immer zu dichten und küssen. Sein höchster Begrif ist ein Mädchen und wenn im Himmel keine

---

[1]) „Tändeleyen" S. 34—36. [2]) „Tändeleyen" S. 56—58. [3]) Sauers Kleist I, XXVIII—XXIX. [4]) Sauers Kleist I, 21, 52—53, 93, 94. [5]) Anacreontis Teii usw., ed. Rose, C. 32. [6]) Briefe an Ramler, herausgegeben von F. Wilhelm: Vierteljahrschrift f. Literaturgesch. Weimar 1890. IV, 48.

Mädchen sind, so wird es mit seiner ewgen Freude schlecht aussehen. Mahomets Himmel wäre für ihn.«

Von andern mehr oder minder anakreontisierenden Zeitgenossen Gleims seien Sulzer, Waser, S. G. Lange mit seiner Doris (Anna Dorothea Langin gebornen Gnügin), G. F. Meier und in gewisser Beziehung Christian Felix Weiße genannt.

Sulzer gesteht in einem Briefe an Gleim – Magdeburg, den 3. Mai 1745 –, daß ihn die neuen »scherzhaften Lieder« nicht nur höchlichst ergötzt hätten, sondern daß ihn auch Gleims Exempel zum Dichten aufgemuntert habe.

Auch von fortgesetzter poetischer Tätigkeit des durch sein unglückliches Ende bekannten Predigers Waser in Winterthur, der sich durch seine Übersetzung des Swift bekannt gemacht hat, weiß Sulzer zu berichten. Im Briefe vom 9. Oktober spricht dieser von sehr feinen Satiren der Herren Waser und Kinzli. Selbige hatten die anakreontische Dichtungsart nur nachgeahmt, um sie zu verspotten, und Sulzer hatte Langens Doris, welche »eine gute anakreontische Ode schreibt«, aufgefordert, diesen Spöttern zu antworten. Auch Uz spendet dieser Dame seine Anerkennung – An Gleim, Onolzbach, den 19. Januar 1747 –: »Was aber der Frau Langen anakreontische Lieder betrifft, die Sie mir überschickt haben; so gefallen sie mir recht wohl. Sie sollte nichts anders schreiben.« Dagegen ist die anakreontische Richtung in den reimlosen Gesängen ihres Gatten, des Pastors Samuel Gotthold Lange in Laublingen, wie deren in den »Freundschaftlichen Liedern des Damon und Thyrsis« – Langes und Pyras – aufbewahrt sind, wenig ausgeprägt. An dieser Tatsache wird auch durch Ramlers hohe Wertschätzung nichts geändert, der ihn in seinem Batteux[1]) neben Ux und Gleim lobend erwähnt. Er schreibt darüber ausdrücklich an Gleim – Berlin, den 1. Januar 1764 –: »Herr Eberhard hat mir einen Brief von meinem alten Langen gebracht, (den ich, ohngeachtet der Verspottung unseres Lessings, nicht unter den lyrischen Dichtern meines Vaterlandes verschwiegen habe).«

Andre anakreontische Lieder der »Doris« enthält der zweite Band von S. G. Langes Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe. Dort finden sich auch etliche durch die Scherzgedichte der

---

[1]) Einleitung in die Schönen Wissenschaften III, 69 – 70.

zu Anna Dorothea hervorgerufene anakreontische Versuche des Professors Meier in Halle.[1])

Auch der dem Halberstädter Kreise ferner stehende Christian Felix Weiße — geboren zu Annaberg im Erzgebirge den 8. Februar 1726, gestorben zu Leipzig den 16. Dezember 1804 — hat sechs Bücher „Scherzhafter Lieder“ gedichtet, und zwar am Pleiße-Strande, wohin er sich Ostern 1745 zum Besuche der Leipziger Universität begab. Wenn er auch vorher Zögling des Altenburger Gymnasiums gewesen ist, so wissen wir doch, daß der pedantische Unterricht, der ihm an dieser Anstalt zuteil wurde, die Begeisterung für die Dichtkunst nicht in ihm erweckt hat. Gleichwohl kam er gut vorbereitet auf die Akademie; er hatte einige Dichter, Redner und Geschichtschreiber des Altertums nicht bloß zum Behufe seiner Schulübungen gelesen, sondern auch Vorliebe für sie gewonnen. Das Verdienst, den Geist Weißes geweckt und seinen Geschmack veredelt zu haben, gebührt nach seiner Selbstbiographie einem [2]) gewissen Königsdörfer, einem sehr gelehrten und in der alten und neuen Literatur bewanderten jungen Manne, welcher Amanuensis des in Altenburg wohnenden Dr. Viehweg war. Durch ihn wurde Weiße auch mit den Bodmerschen, Breitingerschen und Hallerschen Gedichten bekannt, ferner mit Übersetzungen aus dem Englischen und Fanzösischen.

Von den Anregungen, welche Leipzig bot, müssen zunächst die philologischen Vorlesungen des Dr. Ernesti und des Professors Christ erwähnt werden, denen Weiße mit Eifer beiwohnte. Von größerem Einflusse auf seine dichterische Gestaltungskraft ward die persönliche Bekanntschaft mit Johann Heinrich Schlegel, dem jüngsten Bruder des Dramatikers Johann Elias Schlegel und gleichzeitigen Übersetzer Thomsonscher und Youngscher Poesien. Seit 1741 wurden auch „die Belustigungen des Verstandes und Witzes“ von Schwabe herausgegeben, und durch sie ward Weiße mit den Theorien der Gottschedschen Schule vertraut. Aber bereits 1744 sagten sich die begabteren unter Gottscheds Anhängern von ihrem Meister los und gründeten die „Bremer Beiträge“. So traf der

[1]) S. G. Langes Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe. Halle 1770. II, 224ff. [2]) Christians Felix Weißens Selbstbiographie, herausgegeben von dessen Sohn Christian Ernst Weiße und dessen Schwiegersohn Samuel Gottlob Frisch. Leipzig, bei Georg Voß, 1806. S. 5—7, 11—17.

junge Weiße gerade bei seiner Ankunft einen Kreis vielseitig gebildeter, geistreicher Männer, welche in der Pflege der Dichtkunst miteinander wetteiferten. Alle diese neuen Bekannten, Klopstock, Cramer, Gärtner, J. A. Schlegel, Giseke, Gellert, Rabener, Kästner und Mylius, gewannen auf unsern jungen Musenfreund größeren oder geringeren Einfluß, – keiner aber einen nachhaltigeren als G. E. Lessing, dem ihn J. H. Schlegel zugeführt hatte. Im Wetteifer mit Lessing, welcher damals in übersprudelnder Laune seine anakreontischen „Kleinigkeiten" schuf, dichtete Weiße jene munteren lyrischen Gedichte, die zuerst 1758 als „Scherzhafte Lieder" gesammelt erschienen und von den Zeitgenossen sehr gefeiert worden sind. Der Herausgeber und Verleger der Wiener Ausgabe von Weißens „Kleinen lyrischen Gedichten",[1]) F. A. Schrämbl, welcher die Original-Ausgabe von 1772 nachgedruckt hat, sagt von dem Dichter, daß er das Muster eines naiven, harmonischen Liedersängers wäre, und daß auch keiner unsrer deutschen lyrischen Dichter von den Tonkünstlern so vielfältig benutzt worden sei wie Weiße. Und allerdings wurde das, was Hiller von ihm komponiert hat, von der Nation wirklich gesungen und auswendig gelernt.[2]) Als eines der besonders beliebt gewesenen Lieder Weißes wird das mit „Liebe und Wein" überschriebene genannt.[3])

Das rytmische Element, welches Weiße vielleicht Götzen abgelauscht hat, spielt eine große Rolle in diesen kleinen, naiven, wenig hervorragenden Poesien, welche sämtlich gereimt sind. Als anakreontische Dichtungen im engern Sinne des Wortes können wir sie jedoch nicht bezeichnen, mag auch das erotische Element, bzw. Gott Amor selbst vielfach in denselben sein Wesen treiben. – Den Tonfall des anakreontischen Liedes bietet annähernd das Gedicht: „Die Unempfindliche."[4])

„Jüngst sendet Cythere
Den Amor Chloen zu.
Der Retter meiner Ehre,
Sprach sie, o Sohn, bist du.

Sie will mir widerstehen:
Geh, schaffe mir ihr Herz. –
Ha! dieß ist bald geschehen,
Sprach er, für mich ein Scherz!" usw.

Häufig stößt uns beim Lesen dieser Poesien eine gewisse

[1]) C. F. Weiße, Kleine lyrische Gedichte. 3 Teile. Wien 1793. 12°.
[2]) Th. Heinsius, Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1843. S. 564.
[3]) Kleine lyrische Gedichte. I. Teil. Scherzhafte Lieder. 3. Buch. S. 77.
[4]) Kleine lyrische Gedichte. I. Teil. S. 174–175.

Frivolität ab, die aber, wie wir an andrer Stelle dartun, sowohl bei Weiße, als auch bei seinen zeitgenössischen Brüdern im Apollo, „nur Mode-, nicht Herzenssache" war.[1]) Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß Weißes „Scherzhafte Lieder", und zwar auch die wertvolleren unter ihnen, welche harmlosen Lebensgenuß im Sinne der guten, alten Zeit und im Geschmacke eines Gellert[2]) preisen, längst im Munde des Volkes verklungen sind, und daß sie nur noch in der literarhistorischen Überlieferung eine Rolle spielen. Dies darf uns nicht wundernehmen. Denn bei aller „Natürlichkeit des Ausdrucks", wie auch bei aller „Anmut der Sprache" fehlte ihnen doch die seelische Tiefe und Innerlichkeit, welche erst der nachgoetheschen Lyrik eigen ist.[3])

Die Hauptperiode seiner anakreontischen Dichtung ging bald an Gleim vorüber. Schon am 11. September 1745 schreibt ihm Ramler von Berlin aus: „Dem Herrn Baron [von Bielefeld] ist es recht lieb, daß Sie sich eine ernsthaftere Dichtungs-Art erwehlet haben, er wünschte es schon, ehe sie [!] mir solches entdeckten ... Er sagt, Hundert Stücke wäre das rechte Maaß und das müßte man nicht überschreiten in solchen scherzhaften Oden wie die anacreontischen wären." Bereits im Jahre 1750 spricht Gleim sich das Vermögen, anakreontisch zu dichten, ab. Es geschieht dies in einem Briefe an Ramler – Halberstadt, den 15. Juli 1750 –, gelegentlich einer Erwähnung seiner Ode auf die Venus-Statue des Alexander von Papenhoven zu Sanscouci: „Überdem kann ich die Ode so ich einmahl auf die Venus gemacht habe, nicht finden, mich dünkt, H. v. Kleist hat sie. Und neue kan ich ohnmöglich machen, so gar, dass ich, weil ich jüngst doch noch eine machen wolte, sie in Prosa machen muste."[4])

Wenn der Dichter die Anregung zu seinen Versuchen mit andern Gattungen der Poesie zu danken hatte, das deutet er in einem Briefe an Ramler – Halberstadt, den 4. Januar 1764 – gelegentlich der Erwähnung Klopstocks an: „Aber gewiß arbeitete Klopstock jetzt nicht an seiner dritten Tragödie, wenn ich ihn nicht ermuntert hätte. Zufrieden mit dem Ruhm des Helden-Dichters, wär' er nie ein So-

[1]) Hermann Kletke in der „Volksbibliothek deutscher Klassiker". Berlin (o. J.). III, III. [2]) Vgl. z. B. „Die Gesellschaft". Kleine lyrische Gedichte I, 16. [3]) Kletke a. a. O. S. III–IV und 1. [4]) F. Wilhelm, Briefe an Ramler, in der „Vierteljahrschrift f. Literaturgesch." Weimar 1891. IV, 58.

phokles geworden, so wie, ohne Kleists und Lessings Ermunterung, ich ein scherzhafter Liedersänger geblieben wäre.“

Hiernach bedürfen folgende Worte aus einer in rytmischer Prosa abgefaßten Ode Lessings „An Herrn Gleim“[1]) keiner weiteren Erklärung: „Umsonst rüstet Kalliope den Geist ihres Lieblings zu hohen Liedern, zu Liedern von Gefahren und Tod und heldenmütigem Schweiß. — Umsonst; wenn das Geschick dem Lieblinge den Held versagt, ... Mit Dir, Gleim, ward es so nicht! Dir fehlt weder die Gabe, den Helden zu singen, noch der Held. Der Held ist Dein König. Zwar sang Deine frohe Jugend, bekränzt vom rosenwangigten Bacchus, nur von feindlichen Mädchen, *nur* vom streitbaren Kelchglas; / Doch bist Du auch nicht fremd im Lager, nicht fremd vor den feindlichen Wällen, unter brausenden Rossen. / Was hält Dich noch? Singe ihn, Deinen König! Deinen tapfern, doch menschlichen, Deinen schlauen, doch edeldenkenden Friedrich. Singe ihn an der Spitze seines Heeres, an der Spitze ihm ähnlicher Helden, soweit Menschen den Göttern ähnlich sein können.“ usw.

Auch Kleists Name ist genannt, und zwar mit vollem Recht. Hat Kleist ja, nach Einerts[2]) schöner Charakterisierung, wie der Jüngling mit Leier und Schwert in unserm Jahrhundert, seinen König nicht bloß besungen, sondern auch für ihn sein Blut verspritzt. Was Wunder also, daß Kleist sich bald genug gegen die „zärtliche“ Poesie bei seinem Freunde aussprach? In einem Briefe an Uz — Potsdam, den 15. May 1746 — fragt er diesen fast unwillig, weshalb er seiner Neigung nicht folge, die ihn notwendig zum Hohen reißen müsse, wenn er sich nicht Gewalt antue. — Dem erwähnten Forscher können wir es ferner nachsprechen, daß in der

---

[1]) G. E. Lessings Werke. Erster Teil. Gedichte und Fabeln. Berlin, Gustav Hempel. Odem Nr. 3, S. 115—116. [2]) Einert, Über die hohe Bedeutung, welche die Großtaten Friedrichs II. im siebenjährigen Kriege, besonders sein Sieg bei Roßbach, für die Entwicklung der deutschen Literatur gehabt haben. Programm des Gymnasiums zu Arnstädt 1858. S. 14, 15, 19. — Ähnlich wird Kleist durch die Inschrift auf seinem Grabe zu Frankfurt a. d. Oder charakterisiert:

„Für Friedrich kämpfend sank er nieder,
So wünschte es sein Heldengeist.
Unsterblich groß durch seine Lieder,
Der Menschenfreund, der Weise — Kleist.“

großen Zeit des siebenjährigen Krieges die deutsche Lyrik eine lebendige Beziehung zur Gegenwart gewann, daß insbesondere Gleim durch Friedrichs Siege aus seinen anakreontischen Tändeleien herausgerissen wurde und nun in den Liedern des preußischen Grenadiers einen mannhaften Ton anschlug, in welchem niemand den Dichter der früheren Zeit wieder zu erkennen vermochte.

Lessingen und Kleisten war freilich Uz schon lange darin vorangegangen, daß er unsern Dichter auf Friedrichs Heldentaten als auf den würdigsten Stoff für Gesänge hinwies. Eigentümlich ist es, daß diese patriotische Anregung gerade in französischer Sprache erfolgt ist. Uz schreibt aus Halle, den 13. Dezember 1741, an Gleim: Comment se porte vôtre Muse? Pourquoi ne m'en parlés-vous pas? Continue-t-elle à faire des odes anacreontiques? je n'en doute pas ... Mais peut-être que votre Lire se voit occupée d'un sujet plus noble; peut-être resonne déjà des louanges de vôtre Roi incomparable. Ah! qu'il merite bien l'encens que lui offre tout le monde, qu'il vous sieroit mal voïant celui que vous adorés, de ne vous joindre au Chœur de cettes illustres Muses qui font retentir les rivages de Spree de ses exploits!

So war unser naiver „Grazienheiliger",[1]) der freilich mit den Frauen auch trübe Erfahrungen gemacht hatte,[2]) nachdem er noch die durch Petrarka und die Minnesänger angeregte kurze Periode der „sentimentalischen" Liebespoesie[3]) durchlaufen, endlich zu jener Weltanschauung gelangt, welche ihn in der Begeisterung für König und Vaterland und in hochherziger Betätigung seiner Freundschaft für die deutschen Brüder in Apoll Aufgabe und Zweck seines Lebens finden ließ. Aufbewahrt aber blieben die „Scherzhaften Lieder" als wertvollstes Denkmal der anakreontischen Epoche unsrer Literatur. Die Nachwirkung dieser literarischen Strömung läßt sich noch weit hinein in unser Jahrhundert verfolgen; sie selbst aber mußte

[1]) So nennt ihn W. Heinse. Vgl. Koberstein III, 5, 84, § 255, Anm. 16.

[2]) Vgl. bei Körte, Gleims Leben, S. 72, die klagenden Strofen, welche Gleim nach der Auflösung seiner kurzen Verlobung mit Sophie, der Tochter des Bergrats Mayer in Blankenburg, gesungen hat:

„O wie bereu' ich jetzt ein jedes Scherzgedicht,
Das mit so freundlichen, harmonisch-sanften Tönen
In manch unschuldig Herz das Lob der Schönen,
Und ach! zugleich das Gift der Liebe sang!" usw.

[3]) Koberstein III, 5, 465.

ihr episodenhaftes Dasein enden, so bald jene Überzeugung Wurzel gefaßt hatte, welche sich bei dem scharfsinnigen Lichtenberg [1]) voll unübertroffener Klarheit ausgesprochen findet: „Mir läuft die Galle über, wenn ich unsre Barden das Glück des Landmanns beneiden höre. Du willst, möchte ich immer sagen, glücklich sein wie er, und dabei ein Geck sein wie Du, das geht freilich nicht: Arbeite wie er, und wo deine Glieder zu zart sind zum Pflug, so arbeite in den Tiefen der Wissenschaft, lies Eulern oder Hallern statt G .., und den stärkenden Plutarch statt des entnervenden Siegwarts . . . Nicht Adel der Seele, nicht Empfindsamkeit, sondern Müßiggang, oder doch Arbeit, bei der der Geist müßig bleibt, und Unbe*kannt*schaft mit den großen Reizen der Wissenschaft, worin schlechterdings nichts von Lieb' und Wein vorkommt, ist die Quelle jener gefährlichen Leidenschaft, die (ich getraue es allgemein zu behaupten) sich noch niemals einer wahrhaft männlichen starken Seele bemächtigt hat."

Als aus dem viel bewunderten Gleim-Anakreon längst schon der nicht minder gefeierte Gleim-Tyrtäus geworden war, trat diesem der Mann näher, durch welchen die deutsche Anakreontik *eine* Nachblüte, einen Altenweibersommer erleben sollte, und dessen wir schon als des „deutschen Gresset" Erwähnung taten, – J. G. Jacobi. Die folgenreiche Bekanntschaft beider wurde im Sommer des Jahres 1766 zu Lauchstädt gemacht, wohin auch Wieland und Sophie La Roche kamen. [2]) Gleim erkannte die in dem jungen, unter Klotzens Leitung zu Halle vorgebildeten Kritiker und Professor schlummernde Dichterfantasie und das leichte Formentalent, und obgleich er zur Zeit nur ein Gedicht Jacobi, welches in der „Lyrischen Blumenlese" erschienen und „Die kleine Schöne" [3]) betitelt war, kannte, so sagte er dem neuen Freunde doch auf Grund dieses einen Liedchens eine günstige Zukunft als Dichter voraus. – Die damals eingeleitete Bekanntschaft wurde noch inniger durch einen Besuch, welchen Jacobi bald darauf bei Gleim und dessen Nichte „Gleminde" in Halber-

[1]) Georg Christoph Lichtenbergs Vermischte Schriften. Göttingen 1844. II, 241–242. [2]) Joh. v. Ittner in J. G. Jacobis sämtlichen Werken. Zürich 1825. I, 39ff., IV, 129–131. [3])

„Jüngst, Schwesterchen, sah meinen Spielen
Der junge Daphnis lächelnd zu." usw.

Lyrische Blumenlese. II. Teil, Buch 6, Nr. 21, S. 32. Karlsruhe 1785. Abgedruckt aus J. G. Jacobi, Poetische Versuche. Düsseldorf 1764. S. 43–44

tadt machte. Der ganze Zauber des liebenswürdigen Gleim wirkte uf den für alles Gute und Schöne empfänglichen Sinn des Gastes in, und seitdem gehörte Jacobi zu den treuesten Anhängern des Halberstädter Dichterfreundes. Ja, dieser verjüngte sich gewissermaßen in Jacobi, nachdem letzterer im Jahre 1769 durch Gleims Vermittlung von der preußischen Regierung die Genehmigung erhalten hatte, in Halberstadt ein Kanonikat zu erwerben. Das war indessen kein kirchliches Amt, welches Jacobi genötigt hätte, seinen Charakter zu ändern, sondern nur eine einträgliche Pfründe. Daher hat der neue Diener „des heiligen Bonifazius und Mauritius" beim Verlassen der St.-Annenkapelle keine wichtigeren Gedanken als das bevorstehende Klosteressen in „Anakreons" Hause und die Frage, ob Gleims Freundinnen nicht dem jungen „Mönch" ihre Küsse versagen werden.[1] Die beiden Nächte, welche er in der Kapitelstube neben der Kirche dem Herkommen gemäß zubringen muß, rings von Kirchhöfen umgeben, – auch sie können ihn nicht zu dauerndem Ernste zwingen. Sein Grundsatz bleibt:

„Im Schatten hangender Ruinen
So treu den Grazien zu dienen,
Wie da, wo stiller Haine Nacht
Sich Cypria zum Tempel macht."

Nirgends verläßt ihn seine gewöhnliche Gesellschaft, – der kleine Gott der Freude. Er erklärt offen, daß all sein Ankämpfen gegen diesen Tyrannen vergeblich wäre.

Die Stimmung der ersten Nachtwache klingt in ein Liebeslied auf Belinden aus. Auch in der zweiten Nacht,[2] welche Jacobi seinem Gleim beschreibt, kommt keine größere Andacht über den Dichter, trotz des scheinbar ernsten Anlaufes, den er nimmt. Nachdem er nämlich den heiligen Bonifazius besonders als friedlichen Märtyrer gepriesen, macht er den scherzhaften Vorschlag, in Zukunft jeden Dichter zu kanonisieren, der das Vergnügen seiner Mitbürger gewesen wäre. Natürlich dürften solchem zu Ehren keine Chorgesänge in barbarischem Latein angestimmt werden, noch auch sollte man seine irdische Hülle im finstern Gewölbe beisetzen, – sondern:

„Da, wo die schönsten Rosen blühn,
Wo Nachtigallen Lieder träumen,

[1] J. G. Jacobi, Nachtgedanken an den Herrn Kanonikus Gleim. Halberstadt 1769. Vorbericht und S. 11 ff. [2] A. a. O. S. 19–31.

Begrüben in ein Wäldchen ihn
Die Jünglinge; mit Mirthenbäumen
Umpflanzten sie die kleine Gruft." ...

Im Verein mit gleichgesinnten Freunden, wie den noch zu erwähnenden Jähns, Michaelis und Klamer-Schmidt, pflegten Gleim und Jacobi fortan die Dichtkunst; bei diesem aber entwickelte sich im Anschluß an Gleims „Scherzhafte Lieder" und unter Anlehnung an französische Vorbilder, auf die wir schon zu sprechen kamen, jene „Grazie des Kleinen", deren Eigentümlichkeit inhaltlich in dem beständigen Spielen mit Liebesgöttern und Grazien in den Hainen von Paphos und Amathunt und sprachlich in der gesuchten Zierlichkeit des Ausdrucks besteht. Bekanntlich wurde die unablässige und weit ausgedehnte Hegung derselben unsern anakreontischen Epigonen vielfach und mit Recht zum Vorwurfe gemacht. Die gleiche Tonart finden wir in Jacobis Briefwechsel mit Gleim.[1]) Von diesen Briefen sagt Uz (Brief an Gleim, Anspach, den 11. September 1769): „So lang ich sie gelesen, glaubte ich in Ihrer Gesellschaft zu seyn. Ich sah den zärtlichen Gleim, ich hörte ihn tändeln, scherzen, so wie er allein tändelt und scherzt, und außer ihm niemand, außer Jacobi, sein Schüler und Freund."

Viel bekämpft und schier ungebührlich getadelt, — andrerseits allzuhoch gefeiert und gepriesen, sind diese nach Gressets Muster geschriebenen süßlichen Freundschaftsergüsse in einer zwischen Poesie und Prosa wechselnden Form zum wenigsten merkwürdige Denkmäler einer den Freundschaftskultus auf die Spitze stellenden Periode, die sich vor unbefangenen Augen schließlich als überlebt herausstellte. Indessen durfte man dem ewigen Jüngling Gleim nicht mit darauf bezüglichen Vorwürfen kommen.

Auch Wieland, welchem Jacobi seit dem Jahre 1769 nähergetreten war,[2]) und dessen „Musarin" und „Philosophie der Grazie" dieser unser Dichter der „Bibliothek der Venus"[3]) eingereiht hatte, konnte sich nicht enthalten, ihn herzlich lieb zu gewinnen; ja, er stellte ihn noch über Gleimen und behauptete, daß in „Jacobitchens"

[1]) Briefe des Herrn J. G. Jacobi 1768. — Briefe von den Herren Gleim und Jacobi. Berlin 1768. [2]) Ungedruckte Briefe von und an Johann Georg Jacobi. Mit einem Abrisse seines Lebens und seiner Dichtung herausgegeben von Ernst Martin. Straßburg und London 1874. S. 8ff. [3]) J. G. Jacobi, An die Gräfin von ***. Halberstadt, den 12. October 1769.

leinstem Lied mehr Etoffe ist als in allen „Tändeleyen des travestirten Anacreons“.

Der Angriff, welchen Bodmer mit seiner Schrift „Von den Grazien des Kleinen“[1]) gegen Gleim und Jacobi richtete, war im wesentlichen berechtigt, schoß aber über das Ziel hinaus. Indem er nämlich die Frage aufstellte, worin denn der Reiz der anakreontischen Dichtung bestünde, kam er zu dem sprachlichen Argumente, daß nur die vielen in derselben vorkommenden Verkleinerungswörter auf —chen und —eln, sowie die kurzen Verse der Gedichte des Lesers Urteil gefangen nähmen. – Bodmer hatte recht damit, daß er durch ein kräftiges Donnerwetter die Ambradüfte und Weihrauchwolken dieser modernen Alexandriner zu verscheuchen suchte; aber da er nicht frei von einem gewissen Fanatismus war, so ist seine Schilderung des entsittlichenden Einflusses dieser neuen Poesie eine zu grelle.

Außer der von Bodmer charakterisierten Sprache müssen wir als weitere Eigentümlichkeit der Jacobischen Muse die Wiederaufnahme und geschickte Handhabung des Reimes anerkennen, wie sich solche beispielsweise in dem Gedichte „An Gleim“[2]) zeigt:

„Freund, der Du am Kamine,
Zu Dir, mit Chloens Miene,
Im leichten Hermeline
Die Weisheit kommen siehst,
Und um Dich her durch Lieder
Für sie des Amors Brüder
Zu kleinen Weisen ziehst!“ usw.

In ähnlicher mit dem Gleichklang spielender Manier und unter Abwechslung jambischer Sieben- und Sechsfüßler sind auch die Gedichte „An zwey Täubchen“, „Der Faun“, „An ....“, „Ligdamons Lied“, „Charmides und Theone“, „An die Liebesgötter“, „Das Täubchen“, „An die Laute“[3]) gedichtet, während andre dem Stoffe nach hierher gehörenden Gedichte („An Philaiden“[4]) u. a.) aus längeren Versen bestehen.

Es gilt von Jacobi, dem unermüdlichen Reimer, dasselbe, was dieser von seinem „Apollo“[5]) sagt, der in seinem ersten Zeitalter,

[1]) Von den Grazien des Kleinen. (Im Namen und zum Besten der Anakreontchen.) In der Schweiz. 1769. Vgl. Martin a. a. O. [2]) J. G. Jacobis Sämtliche Werke. Erster Band. Zürich 1825. S. 193ff. [3]) A. a. O. I, 217–222, 246–247, 248–249; II, 130–131; III, 314–316. [4]) A. a. O. I, 223–225, 226. [5]) Über den Apollo, von Jacobi. Halberstadt 1769. S. 5–6.

ehe er in Ungnade gefallen wäre, ganze Tage lang auf seinem Helikon gesessen und alles Mögliche besungen, – schließlich auch

— — „des Frühlings Wiederkehr,
Und fand er keine Reime mehr,
Dann sang er seine Musen
Und ihre vollen Busen.“

Schließlich zeigt sich auch metrisch eine gewisse Leichtfertigkeit, fast könnte man sagen, Anlehnung an das Operettenhafte, in dem von Jacobi bisweilen beliebten Wechsel des Versmaßes in einem Gedichte. Im vierten Teile seines „An Elisen“ gerichteten Sanges[1]) heißt es in der sechsten Strofe:

„Ich wollte neben dir im Rosenhaine spriessen,
Als Mirthe dir zur Seite stehn,
Im Bache dir entgegen fliessen,
Mit dir im leisen Weste wehn.“

Plötzlich werden die Verszeilen kürzer:

„Und holde Mädchen gingen
Im Rosenhaine dann;
Elise! wir empfingen
Den müden Wandersmann.“

Diese Versart wird durch weitere drei Strofen fortgesetzt, bis der Dichter plötzlich im trochäischen Rytmus anhebt, ohne ihn genau durchzuführen:

„Aber o! ich fühl' es: Paradiese
Warten auf uns; göttlich ist unser Beruf:
Dein Lächeln sagt es mir, Elise!
Daß uns die Liebe schuf.“

Da sich Jacobi und seine Freunde so tief in diese Dichtungsart versenkten, daß sie darüber den dröhnenden Schlag der Weltuhr überhörten, welche eine Zeit neuer, kräftiger Ideen angekündigt hatte, so riefen ihre Lieder naturgemäß den Widerspruch der Kritiker hervor, wie wir dies oben schon an Bodmer sahen, und Jacobi konnte schließlich selbst nicht umhin, seinen Tadlern darin beizustimmen, daß er zu lange in dem einen Tone fortgefahren wäre.[2])

Wegen der heftigen Angriffe, welche Jacobi von verschiedenen

---

[1]) Deutschlands Originaldichter. 2. Band. Hamburg 1775. Gedruckt und verlegt von J. P. F. Reuß. S. 150–151. [2]) Vorrede des ersten Bandes, 2. Abt., Werke. I, 180.

Seiten, besonders von Bodmer, Klopstock und Herder, zu erdulden hatte, tröstete ihn Gleim[1]) mit folgendem Epigramm:

„Kunstrichter werfen dich mit Koth,
Entfliehe, Freund, du wirst getroffen,
Entfliehe dem Werfer, der grimmig dir droht,
Der Tempel der Grazien stehet dir offen."

Auch Uz spricht sein Bedauern über die gegen Jacobi gerichteten Tadelsvoten[2]) aus – An Gleim, den 18. Juni 1770 – und spendet Trost mit den Worten: „Seine Talente zur scherzenden Dichtkunst werden selbst von denen, die ihn tadeln, nicht verkannt. Er darf nur seine scherzende Leyer einige Zeit ruhen lassen, und sein Genie auch in andern Dingen zeigen, wie er kann, so wird ihn die Nation selbst in Schutz nehmen." Eine andre Tröstung für Jacobi bietet ein ungenannter Freund in einem Sendschreiben „An den Herrn Canonicus Jacobi, als ein Criticus wünschte, daß er aus seinen Gedichten den Amor herauslassen möchte."[3]) Wehmütig fragt er den Angeredeten, was denn sein Amor, der schöne, kleine, gute Gott dem weisen Manne getan habe.

„Dem kleinen Meister Lobesan,
Der alle Stern' am Himmel zählen
Und in den Sternen alle Seelen,
Und Sonnenstäubchen spalten kann?"

Er rät dem Freunde, diesem Führer nicht zu folgen, dessen Pfad falsches Licht beleuchte, und der ihn von den schönsten Auen ab und in Wüsteneien leite, wo die Melancholie regiere.

Im Jahre 1770 sagte sich Jacobi von seinem Amor los, zum großen Schmerze eines eifrigen Anhängers, dessen Gesinnungen ein gedrucktes, aus Poesie und Prosa bestehendes Sendschreiben[4]) dartut, und mit dem Jahre 1775 beginnt für den Dichter eine ernstere und männlichere Epoche, in deren Schöpfungen sich eine gereifte Lebensanschauung ausspricht. Bezeichnend ist für diese Sinnesänderung die Gegenüberstellung von Klopstock und Anakreon in dem

---

[1]) Gleim an Jacobi, angeführt in einem Briefe Gleims an Uz, den 16. Mai 1770. [2]) Vgl. Uz an Gleim, Anspach, den 11. September 1769: „Noch neulich las ich ein grimmiges Schreiben eines gewissen Daniel an Herrn Jacobi in den kritischen Nachrichten, die zu Lindau am Bodensee herauskommen." ... [3]) Zu Berlin im May 1769. S. 4, 16. [4]) An Herrn Canonicus Jacobi, als er von Seinem Amor Abschied nahm. Halle 1770.

Gedichtchen „Son pittore anch'io",[1]) in dem jener Sänger, welchem „Gedanken, groß und schön, / Hervor aus heil'gem Dunkel gehn", weit über diesen gestellt wird, welcher „das Lächeln der Natur, des Lebens Freuden singt". Der unmittelbare Anlaß für Jacobi, mit dem anakreontischen Wesen zu brechen, lag in dem Erscheinen einer Satire, welche von Berlin, der damaligen Heimstätte rationalistischer Ideen, ausging, — in Friedrich Nicolais „Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker".[2]) Jacobi wird in diesem Romane als Vertreter anakreontischer Empfindelei unter dem Namen eines jungen Herrn Säugling verspottet, welcher als jeder Manneswürde bar erscheint. Dieser ist der Sohn eines wohlhabenden Tuchhändlers und trifft, nachdem er sich Studierens halber zwei Jahre auf einer Universität aufgehalten, auf dem Gute einer adeligen Verwandten zum Besuche ein. „Er hatte sehr viele Gedichte an Phillis und Doris gemacht, und dieß blieb noch beständig, nebst der Sorge für seinen Anzug, seine vornehmste Beschäfftigung."[3]) . . . Nach dieser neuen gelungenen Verhöhnung war eine Fortführung der anakreontischen Dichtung für Jacobi unmöglich geworden. Die Beseitigung seines Idols vom deutschen Anakreon, welche den Keulenschlägen der Deutschtümler und Moralisten mißlungen war, glückte dem Steinwurfe eines spöttischen Pygmäen.

Neben und mit J. G. Jacobi haben einige andre junge Freunde Gleims in Halberstadt dieselbe Richtung in der Poesie verfolgt. Ernst Martin[4]) nennt von diesen Jähns und B. Michaelis, welche, beide noch jung, im Jahre 1772 starben, — von den spätern W. Heinse, Sangerhausen, Klamer Schmidt und den jüngeren Gleim.

Zwei dieser Namen finden wir vereinigt auf dem Titel einer recht selten gewordenen Veröffentlichung: „Zwey kleine Lieder, der Demoiselle Gleim gewidmet von Sangerhausen und Schmidt. Halberstadt 1770."

Es zeigt sich in diesen Liedern schon die Entartung der anakreontischen Kunst. Das Gedicht von Schmidt „An Amor" (S. 11):

„Laß, kleiner Held, laß deinen Köcher
An diesem Tage friedlich seyn!

---

[1]) Werke III. S. 370. [2]) Berlin 1773. 3 Teile. — Vgl. auch E. Martin a. a. O. S. 11, Anm. 29. [3]) Fr. Nicolai, Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker. Erster Band. 2. Auflage. Berlin und Stettin 1774. S. 181. [4]) E. Martin a. a. O. S. 8.

Dich laden hochzeitliche Becher,
Und schmachtende Quadrillen ein." usw.

ist in formaler Hinsicht allerdings nicht zur genannten Gattung zu rechnen; das Sangerhausensche Lied jedoch „Amor ein Priester", ist nach Form und Inhalt ein anakreontisches. Aber es streift mit seinen Schilderungen bedenklich – wenn nicht an Spötterei, so doch an Geschmacklosigkeit. Es ist bezeichnend für diese Wendung der Gleimschen Schule, während der Anfang an den der 19. Ode des zweiten Buches der horazischen Gedichte erinnert:

„Ich sah, ihr Mädchen, hört es!
Ich sah den Gott der Liebe,
Nicht auf dem hohen Ida,
Nicht unter den Najaden,
Auch nicht im Mirthenhaine." usw.

Diese Verkleidung Amors ist nichts Unerhörtes in unsrer Poesie; sie ist vielmehr nur eine Fortsetzung des „Mißbrauchs", welcher nach Witkowski[1]) bereits im 17. Jahrhundert bestand und um dessen Wende immer stärker wurde. Danach hatte in einem Gedichte Homburgs[2]) Kupido den Liebhaber Corydon arglistig in der Gestalt seiner Amarillis genarrt. In einem andern Poem war er als Tabak-Krämer, bei Christoph Fürer von Hainendorf als Savoyard und Schlotfeger aufgetreten; andre hatten ihn in den verschiedensten Rollen und Kostümen, so als Brillen-, Drehbuden- und Stechbudenmann, Brautdiener, Küchenmeister usw. dargestellt. Hier nun, bei den übermütigen Halberstädter Besuchern des „Tempels der Freundschaft" erscheint er als Geistlicher. Auf die erste Verwendung dieses mit der scheinbaren Erfüllung geistlicher Obliegenheiten beschäftigten Pastor-Amors tat sich Johann Benjamin Michaelis etwas zugute. Er erklärte diesen Amor nach seiner gedruckten Ankündigung „An den Herrn Canonicus Jacobi in Düsseldorf"[3]) (Halberstadt, den 25. Juni 1771) für eine Spielart des Jacobischen Amors und wollte ihn in künftigen Satiren gegen alle die, welche sich an Sängern der Liebe versündigten, auftreten lassen. Michaelis selbst freilich bedurfte eines solchen Rächers nicht;

[1]) Zeitschrift f. vergl. Literaturgeschichte. III, 7. [2]) „Spitzfindige Arglistigkeit des Cupido / an dem guten Corydon verübet." Ernst Christoph Homburgs Schimpff- und ernsthaffte Clio. Hamburgk, I. Theil, 1643. N. 1b—N. 3. [3]) An den Herrn Canonicus Jacobi in Düsseldorf, aus seiner Studierstube in Halberstadt. Halberstadt, bey Johann Heinrich Groß, 1771.

denn er ist nur in geringem Umfange an der anakreontischen Poesie beteiligt. Nach seinem eigenen Geständnis gehören zu dieser Gattung von seinen Gedichten vornehmlich ein kleines Gespräch zwischen der Taube der Venus und Jupiters Adler, welches er dem Franzosen d'Arnaud nachgesungen hatte, sowie einige flüchtige Reime, Amors Guckkasten[1]) betreffend, die später zu einer Operette „umgezaubert" wurden. Wir können dazu noch ein recht enthusiastisches Gedicht „Die Küsse", ferner seinen „Amor" [„Jener alte Schmetterling, / Den die Mädchen Amor heißen, / Flattert durch die ganze Welt: / Von den Mohren zu den Weißen." usw.] und das Epigramm „Auf den Fächer einer künftigen Stiftsdame"[2]) rechnen. Michaelis war, wie Christian Heinrich Schmid in der dessen „poetischen Werken" vorausgeschickten Biographie[3]) bemerkt, hauptsächlich Satiriker, sowohl in der Fabel wie in der Epistel, als auch gelegentlich im Epigramm. So verstehen wir gar wohl, wie dieser junge Dichter, von ernster Sittlichkeit durchdrungen, den einen geflügelten Eros beauftragt, als „Busen-Juvenal" das Strafamt bei einem weiblichen Wildfang, der „Chloe",[4]) auszuüben, wie er einem andern Amor die Geißel schwingen lassen will gegen jeden:

„Wer nur mit greisem Haar im Schlafe,
Nach Hymens Freuden schielt":

wie er endlich einen Liebesgott in voller Rüstung auszusenden sich vornimmt, auf daß dieser

„Sey jedes braven Barden Rächer,
Den seine Laura hintergeht."

Zu dieser Reihe strafender Amor-Gestalten gehört nun auch sein „Pastor-Amor", zu welchem ihm, wie es scheint, die Idee von der kleinen Schöpfung eines Wachs-Bildners[5]) gekommen, die sich in seiner früher von Jacobi innegehabten Wohnung zu Halberstadt vorgefunden hatte. Bei ihm läßt der Schalk seinen Gleim in einer scherzhaften Beichte vergebens Absolution suchen für so manches in die Welt gesetzte Trink- und Liebeslied.[6])

Jacobi ist entsetzt über diese satirischen Versuche, die im Vor-

[1]) Michaelis poetische Werke. Karlsruhe 1783. S. 212, 199—202. [2]) P. W. S. 229—230, 248—290, 277. [3]) P. W. S. 19—20. [4]) P. W. S. 104—106. [5]) In ähnlicher Weise haben ihn, seinen Anmerkungen zufolge, Bilder van Dyks, Coypels und Bouchers zu verschiedenen Gestalten seines kriegerischen Liebesgottes angeregt. [6]) Pastor-Amors Absolution. P. W. S. 110—112.

stehenden seinen Amorn zugeschrieben werden, und er verwahrt sich in einem geharnischten Schreiben – Düsseldorf, den 16. August 1771 – gegen jede Gemeinschaft mit „dem Amor im geistlichen Kleide“, dessen Vorführung er geradezu für eine Religions-Spötterei erklärt. Abermals spitzt Michaelis seine Feder und schreibt am 30. August 1771 eine launige Erwiderung:[1])

„Da sitzen wir, lieber Pastor-Amor! Alle deine Stiefcollegen speyen Feuer und Flamme; Gleim kennt dich nicht: und Jacobi weiß nichts von dir! I nunc, et versus tecum meditare canoros!“

Er bleibt indessen dabei, daß der so verkleidete Amor kein andrer als der von Jacobi verhätschelte sei, und meint, er selbst hätte dem Buben gleich angesehen, daß sie nicht viel Gutes an ihm erleben würden. Aber dem Wunsche des um seinen Ruf besorgten Freundes gern willfahrend, spricht er sowohl diesen wie auch Gleimen, und schließlich jeden, mit dem er in mündlicher oder schriftlicher Verbindung stehe, von jeglichem, selbst von geträumtem Anteile an der „Absolution“ des kleinen Bösewichtes frei. Weit von sich aber weist er den Verdacht des Leichtsinns, des Mutwillens und gar der Nichtswürdigkeit. Seine Absicht sei die gewesen, den Mißbrauch zu geißeln, welchen hie und da ein geistlicher Würdenträger mit seinem heiligen Amte treibe. Sein Original heiße Kalchas,

– „der ganze Kalchas,
Der seine Freundschaft nach den Graden
Des Würdenthermometers mißt:
Als Priester von Empfindung überfließt,
Als Bischof aber, tief gegrüßt,
Mit einem: wir von Gottes Gnaden!
Vor seinem alten Freund, dem Weltkind, sich verschließt.“

Ein sogenanntes „Ärgernis“, welches er etwa wahrhaft frommen Seelen biete, könne ihn, den Dichter, in seinen nur das Rechte anstrebenden Entschließungen nicht bestimmen; er fühle in diesem Punkte ganz wie „Luther“. – – Beinahe schien es, als ob unser liebenswürdiger Dichter auf ein öffentliches Gebiet übergesprungen wäre, – er, der doch kein „garstig“ Lied gesungen, und von sich rühmen durfte:

„Ein Herz, noch nach der alten Welt,
Nebst einer kleinen Dichtergabe,

[1]) Zween Briefe von Jacobi und Michaelis, Pastor-Amors Absolution betreffend. Halberstadt, bey Johann Heinrich Groß, 1771.

Die meinem lieben Gleim gefällt,
Ist aller Reichthum, den ich habe."[1])

Ein dem satirischen Michaelis ähnlicher Geist, welchen wir nach dem, was wir bei Besprechung Lessings von ihm kennen lernten, eigentlich im gegnerischen Lager suchen mußten, war Abraham Gotthelf Kästner in Göttingen. Scheinbar wird die Ansicht von seiner ablehnenden Haltung gegenüber den Halberstädtern noch verstärkt, wenn wir bei ihm eine Ode in anakreontischem Versmaße lesen, die er ausdrücklich als „antianakreontisch"[2]) bezeichnet. Gleichwohl war Kästner zuzeiten ein echter Anakreontiker, und er bedient sich mit Glück und ohne Ironie der von ihm selbst geschmähten Dichtungsart in einer „Hymne an St. Martin":[3])

„Mein guter Bischof Martin,
Entrunzle deine Stirne,
Und höre kleine Verschen." usw.

Den Übergang zur Periode der Weimarer Heroen bildet Karl Ludwig von Knebel, — ein Mann, welcher, der Dichtkunst gewonnen durch den persönlichen Verkehr mit Uz, zu metrischer Feinheit und Feinfühligkeit gebildet durch Ramler, und durch das Gefühl persönlicher Verehrung mit Gleim verbunden, emporwuchs in den Überlieferungen der Hallischen Dichterschule, während seine spätere Stellung am Weimarer Hofe als Erzieher des Prinzen Konstantin und als langjähriger Freund Goethes und Wielands ihn zugleich dem Zeitabschnitte unsrer Klassiker zuweist. Gleichwohl war er, diese „anempfindende" Natur, auf poetischem Gebiete mehr Kunstkenner als Dichter, mehr Verbreiter der von den schöpferischen Geistern ausgestreuten Keime, als unmittelbar hervorbringendes Genie. Aber auch so war seine Wirksamkeit von weittragender Bedeutung. Seine Übertragungen des Properz und Lukrez nehmen dauernd in unsrer Übersetzungs-Literatur einen Ehrenplatz ein; seine Gedankenlyrik[4]) wie seine „Lebensblüten in Di-

[1]) Nach der 18. horazischen Ode des zweiten Buches. P. W. S. 256. [2]) Die Wachsbilder. — A. G. Kästner, Schönwissenschaftliche Werke. Berlin 1841. II, 14—15. [3]) Etwas zum Lobe St. Martins. In der deutschen Gesellschaft vorgelesen den 11. November 1769. Werke. II, 184. [4]) K. L. von Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel. Herausgegeben von

stichen", 122 Stück, klingen vielfach an seine klassische Umgebung an. Ihm auch verdanken wir eines der wenigen freundlichen Worte Friedrichs des Großen über die deutsche Literatur, denn gerade der durch Knebel veranlaßte Sonderabdruck von Götzens „Mädcheninsel", welche in der Schmidtschen Anthologie veröffentlicht worden war, kam in einem Exemplare in des Königs Hände und gewann dessen Beifall. Knebels Wohlgefallen an dem Wormser Anakreontiker ist aber auch sonst noch bezeugt. In einem Aufsatze, welcher mit einer Einleitung Herders in der „Adrastea"[1]) veröffentlicht wurde, beschreibt er mit großer Rührung einen ins Jahr 1780 fallenden Besuch bei dem alternden Götz, und er gesteht, daß er diesen Dichter schon in früher Jugend aus seinen Gedichten lieb gewonnen habe.

Es ist also von vornherein nicht anzunehmen, daß Knebel, dieser feinsinnige Kenner des klassischen Altertums, an den anakreontischen Dichtungen, die in den Kreisen seiner Jugendfreunde eine hochgehende Bewegung hervorgerufen hatten, achtlos vorübergegangen ist. Freilich ist von seinen dichterischen Versuchen, die auf die allgemeinen Grundthemen der Anakreontiker zurückgehen, wenig der Nachwelt überliefert worden. Aber die in seinem gedruckten Nachlaß befindlichen Briefe[2]) weisen unstreitig auf eine „anakreontische" Periode Knebels hin. Mit einem sechs Strofen umfassenden poetischen Willkommen[3]) begrüßt Knebel im Jahre 1766 Gleims Lieder nach dem Anakreon":

„Liebste, kleine Lieder,
Sagt, o sagt es mir,
Welchem holden Gotte
Floßt von Lippen ihr?"...

Die Schlußverse lauten:

„Sanft wie Phyllis Lippen,
Leicht wie Zephyrs Hauch,
Seid ihr süßer duftend
Als ein Rosenstrauch."

Bald ist Knebel von der Bewunderung zur Nachahmung übergegangen, wie wir aus folgenden Worten Ramlers an Knebel — Berlin, den 27. Februar 1769 — sehen: „Für die übersandten Liederchen sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank. Das erste,

---

K. A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt. Zweiter Band. Leipzig 1835. „Die Wälder," S. 22—23; „Die Wege des Lebens," S. 27—29.

[1]) Adrastea. 5. B., 2 St. 1803, abgedruckt in Johann Heinrich Voß, Über Götz und Ramler. Kritische Briefe. Mannheim 1809. S. 7—20. [2]) Vgl. K. L. v. Knebels literarischer Nachlaß usw. II, 31—32, 54—55. [3]) Vgl. K. L. v. Knebels literarischer Nachlaß usw. Leipzig 1835. I, 88.

wo der Dichter von der Liebe zum Wein und vom Wein zur Poesie übergeht, und zuletzt wünscht, alle drei ewig zu vereinigen, hat denjenigen Plan, den ich in unsern Liedern so gern sehe.« ...

Ein Erzeugnis dieses Jahres ist uns in einer Halberstädter Handschrift[1]) aufbewahrt, und zwar mit einigen zur Auswahl daneben gesetzten abweichenden Lesarten; es ist eine kleine poetische Zuschrift „An Herrn Canonicus Gleim«, datiert „Großen-Bachnitz, den 11. Julius 1769«.

Drei Tage darauf, am 14. Juli 1769, sandte Gleim an Knebel aus dem Posthause zu Ziesar folgende schmeichelhaften Verse:

„Die Liebe bildete Dein Herz,
Die Weisheit Deinen Geist,
Du singest Weisheit Liebe, Scherz,
Du wirst der zweite Kleist,
Und einst, so ganz, wie er, mein Freund,
Werd' ich von Dir beweint.«

Eben derselbe Gönner spendete unserm Knebel wenige Monate später – den 22. September 1769 – von Halberstadt aus den nachstehenden überschwenglichen Dank für ein ihm übersandtes Lied: „Welch ein harmonisches Liedchen, gütiger Freund, denn nur von dem Liedchen mit Ihnen zu sprechen, hab' ich die Zeit! Aus ihrem Gürtel gäbe Venus Ihnen das Beste dafür, den besten Kuß gäbe Ihnen die jüngste der Grazien, Anakreon seine Leier!« ...

Die Anerkennung Gleims erhebt sich in diesem Briefe zu kühner Vermutung und schließt von dem einen schon vor drei Jahren entstandenen Liede auf dessen übrige Poesie: „Wenn Sie, mein Freund, schon 1766 so sangen, was für Liederchen müssen unter Ihren Papieren noch liegen. Suchen Sie doch nach, und senden mir Alles: Sie begeistern mich damit, und dann geb' ich Ihnen, wie meinem Kleist, Lied für Lied!« Auch in dem zwischen Uz und Gleim geführten Briefwechsel ist von Knebel und seinen Liedern die Rede. Uz schreibt – Anspach, den 4. Jan. 1770 –: „Ich begreife daher leicht, wie Sie des Herrn von Knebel Freund so geschwinde werden können. Er verdient es. Er hat mit einem wahren Enthusiasmus von meinem Gleim mit mir gesprochen. – – Aber darüber muß ich mich über ihn beschweren, daß er mir die drey niedlichen Liedchen nicht gezeigt hat, die Sie mir angreifen.

[1]) Handschrift des Gleim-Archivs zu Halberstadt Nr. 143.

Vermuthlich hält er mich für keinen so guten Kenner der Grazien, als Sie, und darinn hat er nicht unrecht.«

Um doch eines von Knebels Liedern, »die so sanft wie die Quelle des Tejers dahinflossen,«[1]) und die wenigstens inhaltlich zu der vorliegenden Gattung unsrer Poesie gehören, zu bieten, greifen wir dasjenige heraus, welches jener von Potsdam aus an seine Schwester Henriette, Erzieherin der Prinzessin Karoline, der Tochter der Herzogin Louise zu Weimar, am 12. November 1772 gesandt hat:

An eine Sängerin.

»Süß ist der Nachtigall Gesang:
Und wenn der frohe Lenz beginnt,
So singet sie dem Hain ihn vor.
Und jeder Schäfer steht entzückt,
Und ihm lauscht jede Schäferin,
Denn ihn hat Liebe sie gelehrt.

Süß ist, o holde Sängerin,
Auch dein entzückender Gesang!
Und wann du ihn den Hainen singst,
So lauschet ihm der Schäfer Chor,
Es lauscht ihm jede Schäferin –
Hat Liebe dich ihn auch gelehrt?«

Wie schon angedeutet, beruhte Knebels Bedeutung mehr auf den Anregungen, welche er seiner Umgebung bot, als auf seinen eigenen Schöpfungen. Darum hat er auch als Bewunderer der anakreontischen Poesie sich nicht auf eine mehr oder weniger dilettantische eigene Dichtung in besagter Gattung beschränkt, sondern den Sinn für letztere in hohe Kreise getragen. Die Annahme ist vielleicht nicht zu kühn, daß die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar mit durch seinen Einfluß dazu gebracht wurde, die Sprache und den Urtext jener berühmten griechischen Lieder kennen zu lernen, als sich eine günstige Gelegenheit dazu bot. Die letztere bestand in der Anwesenheit eines namhaften Philologen, welcher sich eine Zeitlang in Weimar aufhielt, um die dortige Bibliothek zu benutzen, und der 1788 die Homerische Ilias mit den Scholien aus dem Codex Veretus herausgab. Die Herzogin schreibt darüber selbst an Knebel:[2]) – Tiefurt, den 23. Juni 1782 –:

»Seit Villoisons Hiersein habe ich das Griechische angefangen, ich kann sieben anakreontische Oden lesen und verstehen, ich bin aber auch une Princesse pleine de génie. Knebel, was sagen Sie dazu? wären Sie hier, wie wollten wir die Sprache der Götter treiben.« ...

Wir haben uns mit unsrer Betrachtung klassischem Boden und klassischer Zeit genähert. Es ist bekannt, daß der werdende Dichter Goethe sich eine Zeitlang in den hergebrachten Formen der

[1]) Gleim an Uz, Halberstadt, den 19. September 1769. [2]) K. L. v. Knebels literarischer Nachlaß usw. I, 190.

deutschen Anakreontik bewegt hat. Wir finden bei ihm die antiken Namen Venus, Luna, Bacchus, Zephyr und Lethe; uns begegnen in seinen jugendlichen Dichtungen die bekannten schmückenden Beiwörter: süße Träne, güldne Träume, güldne Flammen, göttlich Auge, kristallen Schloß, blinkendes Geschoß, holde Blicke; wir haben von ihm endlich sogar die Übersetzung einer Ode Anakreons. („An die Zikade", zuerst im „Tiefurter Journal 1781, Nr. 9" veröffentlicht.) „Ein Jüngling", sagt A. Ricci in einer Skizze über den italienischen Dichter Giosuè Carducci,[1]) kann nicht originell sein: selbst Goethe und Shakespeare waren es nicht; ein Jüngling kann seine Sinnlichkeit nicht künstlerisch objektivieren; ... Die „Juvenilia" (von Carducci, 1857 erschienen) sind fast alle so unreif wie die meisten Leipziger Gedichte Goethes. Nun fallen aber gerade die Gedichte in Goethes sogenanntem Leipziger Liederbuche in die anakreontische Periode unsres dichterischen Altmeisters. Es ist das Verdienst von Jakob Minor und August Sauer, in ihren vor nunmehr zwei Jahrzehnten erschienenen „Studien zur Goethe-Philologie" den Beweis erbracht zu haben, daß Goethe von der Nachahmung der „erkünstelten Naivetät" der älteren Anakreontiker (Gleim, Weiße, Lessing u. a.) zu der „tändelnden Sentimentalität" der späteren (Jacobi, Michaelis u. a.) fortschreitet, bis dann der Dichter Herder, auf edlere Vorbilder hingewiesen, mit dieser Kunstrichtung bricht und nur noch bisweilen, wie im „Erlkönig", die kindlich-schönen Ausdrücke der Anakreontiker zur Darstellung geeigneter Stimmungsbilder benutzt.[2]) Auch in der Sprache des nachfolgenden, in elegisches Versmaß gekleideten Goetheschen, von Hugo Wolf so reizend vertonten Gedichtes glauben wir Farben von des Dichterfürsten jugendlicher Palette zu erkennen:

Anakreons Grab.[3])

„Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergetzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anakreons Ruh.
Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt."

---

[1]) Westermanns Monatshefte. 43. Jahrg. H. 513 (1899, Juni). S. 374.
[2]) J. Minor und A. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie. Wien 1880. S. 1, 74.
[3]) Goethes Werke. (Hempelsche Ausg.) Gedichte. Herausgegeben von Fr. Strehlke. Zweiter Teil. S. 6.

Von den jüngeren Dichtern hat **Heinrich Heine**, den wir schon einmal oben in Anakreons Spuren wandelnd gefunden haben, das Motiv zu einem seiner seelenvollsten Lieder einem anakreontischen Gedichte entlehnt.

Das Motiv zu der ersten Strofe dieses Heineschen Liedes bot ein einfaches Gedicht aus dem griechischen Anakreon (Nr. 58, Rose), in dem der nur um die erotische Poesie besorgte Dichter seine Gleichgültigkeit gegenüber dem treulosen Golde ausspricht (V. 8 – 12):

ἐγὼ δ'ἄφαρ λιασθεὶς
τῷ δραπέτα τῷ χρυσῷ,
ἐμῶν φρενῶν μὲν αὔραις
φέρειν ἔδωκα λύπας,
λύρην δ'ἑλὼν ἀείδω
ἐρωτικὰς ἀοιδάς. . . .

Das antike neckische Bild von den aus dem Ei kriechenden und piepsenden Liebesgöttern (Anekreon ed. Rose Nr. 25, V. 8ff.) kehrt bei Heine in folgender Form wieder in den Strofen: „Teurer Freund! Was soll es nützen.“

Einen Nachhall des fast seit einem Jahrhundert in Deutschland verklungenen anakreontischen Liedes findet man noch hie und da in Zeitschriften, deren Tendenz „scherzhaft“ ist. Folgendes sinnige Gedicht, dessen Verfasser sich **Dr. R. Spitzer** nennt, brachten die „Fliegenden Blätter“:[1])

Die alte Linde.

„Die wilden Tauben flogen
Und gurrten in der Linde,
Wir schnitten unsre Namen
Verschlungen in die Rinde.

Die grauen Tauben gurren
Heut' wie in jenen Tagen,
Der Baum noch immer treulich
Thät' unsre Namen tragen.

Doch meine wilde Taube
Flog mit dem Sommerwinde
Und findet nie sich wieder
Heim zu der alten Linde.“

Der Verfasser kann von seinen vorstehenden zwanglosen Betrachtungen nicht scheiden, ohne einer bedeutungsschweren Frage näher zu treten. Seine Studien gingen von der Annahme aus, daß die aus dem griechischen Altertume auf uns gekommenen Anacreontea gewissermaßen ein hochgelegenes poetisches Becken bildeten, aus

[1]) Fliegende Blätter (Münchner) Nr. 2821. (111. Bd.) 8°. S. 94. (August 1899.)

dem unzählige Bächlein befruchtend durch die Literatur der folgenden Jahrtausende herabgeströmt sind. Aber sind jene altgriechischen Gedichte „Anakreons" selbst durchaus originell? Wird jenes Becken nicht von verborgenen Quellen gespeist?

Fast möchten wir an jenem zweifeln und an dieses glauben, wenn wir das 22. Lied Anakreons (Ausgabe von Rose) inhaltlich mit dem vergleichen, was von altägyptischer Poesie „Die Scherbe von Gizeh"[1]) aus dem Anfange der 19. Dynastie (also etwa aus der Zeit um 1400 v. Chr. Geb.) uns überliefert. Bekanntlich wünscht der Liebhaber bei Anakreon, in die verschiedensten Gegenstände verwandelt zu werden, die die Geliebte beim Putze nötig habe, um dieser so nahe wie möglich zu sein. Was sagt nun der „papiersparende Schüler" aus dem Pharaonenreiche, der seine Liebeslieder um einen Krug herum schrieb?

(VIII. Die glückliche Zofe.)

„O wär' ich doch ihre schwarze (Zofe), die in ihrem Leibdienst steht!
Da würde ich blicken nach den Formen aller ihrer Glieder!

(IX. Der Wäscher.)

O wär' ich der Wäscher meiner Schwester – einen einzigen Monat!
indem ich (ihn brauchen würde) auswaschend die Back. – Öl(spuren),
– die in ihrem Kopftuch sind.
Ein Geschäft (ein liebliches, wäre es,) (nicht nähme ich von?) ihr die
Bezahlung (?).

Der Herausgeber fügt erklärend hinzu:

„Die etwas dunkel angedeutete Idee scheint: der neue Wäscher würde nicht allzu flink arbeiten, indem er den ganzen Monat hindurch bei dem ersten Wäschestück, das den Duft der Liebsten besonders bewahrt, stehen bliebe."

Hier haben wir ein Motiv aus uralter Zeit, das in der neueren deutschen Literatur noch bei G. E. Lessing wiederklingt.

---

[1]) Max Müller, Die Liebespoesie der alten Ägypter. Mit 18 Tafeln in Autographie und 3 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig 1899. Fol. S. 43.

„Wilhelm Meister“ en France.

Von

Louis Morel (Zürich).

I.

Schiller dit quelque part de Goethe qu'il n'avait besoin que de secouer doucement l'arbre pour faire tomber les fruits les plus beaux et les plus mûrs. C'est surtout vers la fin du dix-huitième siècle que ces paroles peuvent s'appliquer au grand maître de la poésie allemande. Une transformation s'était opérée en effet dans sa conception de la littérature et de ses destinées dans l'humanité. Mais si en dehors de l'Allemagne on entre moins facilement dans la voie à suivre pour saisir l'évolution du génie de Goethe, – dont on pourrait dire, comme de Victor Hugo, qu'il a évolué du *subjectif à l'objectif,*[1]) – s'il est malaisé de relier logiquement entre elles des œuvres si diverses, le mouvement d'idées qui se propage en France dans le même temps favorise l'intelligence des penseurs et des écrivains appartenant à d'autres nationalités.

Parmi les revues et les journaux littéraires les plus répandus, la *Décade philosophique et littéraire* comprend dans son programme les analyses, les traductions et les critiques des productions anglaises et allemandes, et pour ces dernières, les articles sympathiques et éclairés ne font pas défaut. La philosophie allemande, avec ses notions abstraites, répugnant à une nation préoccupée avant tout de l'étude des facultés intellectuelles, est présentée dans ce qu'elle a d'accessible à la culture française. On y cherche du moins un appui qui la rattache à la manière de sentir et d'imáginer des écrivains et des poètes allemands. „Il y aurait, dit Mr Picavet,[2]) pour les

[1]) *Victor Hugo,* par Brunetière, Paris, 1902. II, 391. [2]) *Critique de la raison pure, traduction nouvelle,* Paris, 1902. p. I–XXXVII.

historiens de la littérature allemande un bien curieux et bien substanciel chapitre à écrire sur l'influence exercée de 1795 à 1800 par les écrivains allemands sur les productions littéraires de la France à cette époque,“ et l'on n'a que l'embarras du choix, quand pour prouver cette assertion, il faut citer des auteurs et des livres. En 1801, un enthousiaste de l'Allemagne, Sébastien Mercier,[1]) qui avait voyagé dans ce pays quelques années auparavant et s'était familiarisé avec le théâtre allemand, témoigne d'une vive admiration pour Kant dont La Harpe associe le nom à celui du mystique Swedenborg. On sait qu'un des faits les plus considérables à retenir par l'émoi qu'il causa dans le public lettré, avait été l'apparition de la doctrine du philosophe de Koenigsberg; vers la fin de 1796 et en 1797, elle avait été proposée à l'examen des penseurs français par des traductions et des commentaires des principaux ouvrages de Kant. *La Décade* du 29 avril 1797 annonçait les *Réactions politiques de* Benjamin Constant qui combattait les idées kantiennes; elle signalait ailleurs les grandes œuvres littéraires de l'Allemagne dont quelques-unes étaient traduites en français. Il suffira de nommer la traduction du *Werther* de Goethe, du *Woldemar* de Jacobi, du théâtre de Schiller, *d'Hermann et Dorothée* de Goethe, de *l'Oberon* de Wieland, de *Wilhelm Meister,* des *Odes* de Klopstock et du *Laocoon* de Lessing; ajoutons encore que, le 10 floréal An VIII (30 avril 1800), l'Académicien François de Neufchâteau présentait à l'Institut son *Catalogue ou recueil de morceaux inédits d'histoire, de politique, de littérature et de philosophie* en deux volumes. C'est la première idée d'une *Bibliothèque germanique,* comme le disait l'auteur lui-même qui citait pour accréditer ce projet, les noms de Bode, de Pallas, de Humboldt, de Kästner, de Lichtenberg, de Schiller, de Goethe, de Wieland et de Stolberg.[2])

La plupart de ces œuvres et de ces noms ont eu des fortunes assez diverses dans le public français; les uns se sont mêlés plus vite au courant intellectuel national; pour d'autres, il a fallu la complicité du temps, des circonstances, ou du talent d'un habile introducteur; car il s'agissait de rendre attrayant ce qu'il y avait de réfractaire au tour d'esprit d'une génération nouvelle, mais fervente encore pour le culte du passé. De 1796 à 1802, dans l'intervalle

[1]) *Sébastien Mercier,* par Léon Béclard, Paris, 1903. [2]) Picavet, *op. cit.* et *Charles de Villers,* 1765—1815, par Louis Wittmer, Genève et Paris, 1908.

compris entre la publication de l'*Essai sur les révolutions* et du *Génie du Christianisme,* précédé lui-même du livre *De la littérature,* alors que, sans cesser d'être abondante, la littérature a tous les caractères d'une époque qui oscille entre plusieurs directions de pensée, trois ouvrages de Goethe lui valurent une notoriété durable. Les portes de la France s'ouvrirent toutes grandes au poète lorsqu'elle lut le roman de *Werther* dont l'original fut connu à Paris même dès 1774; les traductions commencèrent aussi de bonne heure et, en pleine Révolution, Werther inspirait des héroïdes et des romances sentimentales où l'amour et la politique entraient à doses égales. Il faut placer ensuite à quelque distance *Wilhelm Meister* et *Hermann et Dorothée;* de ces trois œuvres, nous éliminons la première dont la diffusion dans les pays de langue française forme le sujet d'un des épisodes les plus importants dans l'histoire des lettres en Europe. *Hermann et Dorothée* ne resta pas non plus sans influence sur le développement de la poésie intime et familiale; c'est l'histoire de *Wilhelm Meister* en France que nous nous proposons de retracer dans les pages suivantes.

II.

Wilhelm Meister avait affronté la publicité en Allemagne dans les années 1794 à 1796; c'est de cette dernière année que date le plus ancien essai de traduction fait par un émigré français, de Pernay, réfugié à Weimar qui, après s'être attaqué au VI^{e} livre des *Années d'apprentissage* ne poussa pas plus loin son entreprise, faute d'un éditeur disposé à l'encourager.[1]) Suivant une annonce de la *Décade* de l'an IX, à la date du 20 frimaire (1er Trimestre), une autre traduction complète avait été mise en vente à Coblenz en 1801 chez le libraire Lassaul sous le titre *Les Années d'apprentissage de Guillaume Meister.* Elle est mentionnée aussi dans *la France littéraire* de Quérard, et, dans son *Tableau historique des progrès de la littérature française depuis 1789,* Marie-Joseph Chénier en cite une autre, *Alfred ou les années d'apprentissage de Wilhelm Meister.* L'auteur était un émigré français, George de Sevelinges qui n'en était pas à son coup d'essai, ayant déjà donné un *Werther* dont la version longtemps en honneur a reparu un siècle après,

[1]) *Goethe en France,* par Fernand Baldensperger, Paris, 1904, p. 70.

reprise par M. M. Pierre Lasserre et Paul Baret dans les *Pages choisies des grands écrivains.*[1])

Dans sa seconde traduction, Sevelinges crut devoir changer le nom de Wilhelm comme ne convenant pas au héros d'un roman français. C'est faire pressentir par là ce que confirme la lecture; comme le titre, la fiction de Goethe est en partie défigurée et réduite à une fantaisie de libre allure adaptée au goût de la nation française et dans laquelle se reflètent les mœurs et les idées du dix-huitième siècle. Paru en 1802, *l'Alfred* de Sevelinges encouragea un autre écrivain dont le travail, au dire de M[r] Süpfle,[2]) est resté inachevé. Cette dernière traduction qui ne s'élève guère au dessus d'une bonne composition de collège, d'après ce critique, parut à Cologne et ne fut probablement pas connue en France. Elle est peut-être due à la plume d'un Allemand lettré, comme ce fut le cas pour *Werther,* qui, dans la société de Weimar, trouva un traducteur dans le baron de Seckendorf.

En France, parmi les personnes qui eurent l'original entre les mains, M[me] de Staël fut sans doute une des premières. Elle ne semble pas avoir apprécié cet avantage, car à ce moment, elle savait peu ou même pas du tout l'allemand; dans une lettre à Goethe,[3]) datée de Paris 9 floréal, an VIII (28 avril 1799), elle l'informe que ce ne fut qu'en cette année qu'elle se mit à apprendre cette langue. Elle n'a pu, dit-elle, lire d'abord *Werther,* son livre de prédilection, que dans une traduction. Deux ans auparavant, elle avait écrit le 22 avril 1797 à son ami le Zuricois Henri Meister, le collaborateur de Grimm dans la *Correspondance littéraire,* qu'elle a reçu de Goethe, „avec la plus belle reluire possible“, un roman dont il est l'auteur, intitulé *Willams Meister.* Comme il est en allemand, elle n'a pu qu'en admirer la reliure; d'ailleurs, „Benjamin Constant assure qu'elle est mieux partagée que lui qui l'a lu.“ Elle se tire habilement d'embarras en s'en remettant à la complaisance de son correspondant. „Il faut, ajoute-t-elle, que dans votre bonté, vous fassiez parvenir à Goethe un remerciement superbe qui jette un voile sur mon ignorance et parle beaucoup de ma reconnaissance et de mon admiration pour l'auteur de Werther.[4])“

---

[1]) *Goethe,* Paris, 1901. [2]) *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich,* Gotha, 1888; II[e] vol. Chap. X, p. 114. [3]) *Goethe Jahrbuch,* 1884, p. 112. [4]) *Madame de Staël et son temps,* par Lady Blennerhasset,

Une œuvre aussi touffue que *Wilhelm Meister*, dont la portée philosophique et esthétique prête à des développements et à des digressions sans nombre, est loin d'offrir une unité sévère et d'acheminer le lecteur à un dénouement préparé avec l'art d'un romancier de profession. Elle ne pouvait en conséquence rencontrer un accueil empressé de la part d'un public mal initié aux travaux et à la vie de Goethe. Il était indispensable de fournir au gros des lecteurs des données préliminaires pour montrer que *Wilhelm Meister* formait un chaînon important dans l'ensemble des productions de Goethe, une étape dans la marche de sa pensée. Il fallait avoir présent à la mémoire que, après la première effervescence de son esprit dont les résultats avaient été *Werther, Clavijo, Goetz de Berlichingen*, Goethe, rentré en lui-même, cherchait à se rendre compte de ses facultés et à exercer une action autour de lui. C'est l'éducation de la société par l'artiste et les impulsions que l'artiste reçoit en échange de la société qu'il s'agit de démêler dans *Wilhelm Meister*. Or les lettrés français se seraient vainement efforcés de s'orienter dans ce labyrinthe; ils eussent perdu leur peine à retrouver ce que Goethe a voulu mettre là-dedans pour en faire une partie d'une confession générale. Ce n'était pas qu'il manquât dans la littérature française de points de contact avec *Wilhelm Meister;* mais dans l'état d'incomplet achèvement de cet ouvrage, dans l'absence de contours arrêtés, il y avait une marque caractéristique de la nature de l'esprit germanique, insaisissable à qui veut formuler des conclusions précises sur ce quelque chose de „mêlé“ et même de „trouble“ qui s'appelle la vie[1]) et dont Balzac a suggéré l'idée dans sa *Comédie humaine*, à laquelle on pense involontairement en regard du roman allemand. *Le Roman comique* de Scarron,[2]) dont il paraît que Goethe a subi l'influence, le *Gil Blas* de Lesage, ou peut-être *Jacques le Fataliste*, pris comme termes de comparaison, eussent été d'un faible secours, encore moins le *Télémaque*. „Cette Providence attentive qui, sous les traits de Mentor, dit Mr Heinrich dans son *Histoire de la*

---

trad. Dietrich, Paris, 1890, II, 565; – *Lettres inédites de Mme de Staël à Henri Meister*, publiées par Paul Usteri et Eugène Ritter, Paris, 1903, p. 146.

[1]) F. Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. VIIe série, Paris 1903, p. 300. [2]) Goethe Jahrbuch, 1888; *Der Einfluß von Scarrons Roman Comique auf Goethes Wilhelm Meister*, par Georg Ellinger, p. 188.

littérature allemande,[1]) veille sur le jeune Grec pour réparer ses fautes et le conduire à la sagesse et au bonheur, apparaît aussi dans le roman de *Wilhelm Meister* sous les traits multiples des personnages que Goethe charge d'instruire son Wilhelm. L'intérêt en souffre un peu; on sent trop parfois que tel épisode n'a été amené que pour la leçon qu'on en doit tirer. L'intervention de l'auteur est trop visible par moments et au point de vue esthétique, vaut encore moins que l'intervention de Minerve.“ De 1796 à 1800, encore sous la pression des doctrines de l'Encyclopédie, les Français n'auraient guère été plus avancés. Ils n'auraient pas deviné que Goethe reprenait l'idée de leurs philosophes „d'instruire et de moraliser le peuple avec cette différence toutefois que là où Voltaire et Diderot espéraient réussir par un enseignement moral, par une propagande philosophique portée sur la scène ou répandue dans de nombreux écrits, il compte plus sur l'art que sur la doctrine, il prend pour auxiliaire l'esthétique plutôt que la philosophie.“ [2])

Parmi les critiques qui virent se produire sous l'Empire les premiers symptômes d'une révolution littéraire, Marie-Joseph Chénier émit sur *Wilhelm Meister* des vues assez conformes à celles de la majorité des lettrés de ce temps. S'il a pu partager quelques-unes des idées de M^me^ de Staël sur les nouvelles formes de poésie qui convenaient à la France, il appartient encore à l'école du siècle précédent qui, dans un ouvrage d'imagination, ne sait qu'applaudir à la régularité de l'action et au style de grande allure. Incapable de dominer à l'égard de Chateaubriand ses préjugés de voltairien, il ne sut découvrir dans la réintégration du sentiment religieux inaugurée par cet écrivain que „des préjugés bannis le burlesque retour,“ comme il l'avait dit en 1805 dans son *Épitre à Voltaire.* A propos d'*Atala,* ne concluait-il pas ironiquement que „M^r^ de Chateaubriand suit la poétique extraordinaire qu'il a développée dans son *Génie de Christianisme*“ et qu'on ne pourra adopter un jour en France les procédés mis en œuvre par l'auteur que „lorsqu'on y sera convenu d'oublier complètement la langue et les ouvrages classiques?“[3]) On n'attendra donc pas d'un critique aussi rétrograde une ouverture d'esprit assez large pour explorer des régions à peine

[1]) Paris, 1873, III, 93. [2]) A. Mézières, *W. Goethe, Les œuvres expliquées par la vie,* Paris, 1895, II, 49. [3]) Marie-J. Chénier, *op. cit.,* Chap. VI, Les romans.

défrichées et d'ailleurs la préoccupation trop exclusive du théâtre resta chez lui toujours au premier plan. Il est fort étranger à l'état d'âme que développa chez l'auteur *de l'Allemagne* le séjour des pays germaniques, comme l'a dit et montré M^r Lieby.[1]) Aux yeux de Joseph Chénier, si, parmi les romanciers allemands, Goethe est à une place plus en vue, c'est par son *Werther;* mais on n'en peut dire autant de son *Alfred,* „livre trop long, quoique abrégé par son traducteur... Une intrigue bizarre et mal ourdie, une action tantôt traînante et tantôt précipitée, des incidents que rien n'amène, des mystères que rien n'explique, un personnage principal pour qui l'on veut inspirer de l'intérêt, et qui n'est qu'un ridicule aventurier; d'autres personnages que le romancier jette au hasard dans sa fable, et dont il se débarrasse par des maladies aiguës ou par un suicide, pour faire arriver bon gré mal gré, un dénouement vulgaire et froid: tel est le roman d'*Alfred,* incohérent ouvrage où le talent qui inspira Werther ne se laisse pas même entrevoir."[2])

Après Chénier, on se montra aussi peu satisfait du traducteur de *Wilhelm Meister* que de l'original allemand. Il est juste de dire cependant qu'on sentit la différence profonde qui séparait la création de Goethe de l'imitation libre de Sevelinges. La revue *Le Démocrate littéraire,* citée par Quérard dans *la France littéraire*[3]) (1839), rapprochant le *Werther* de Sevelinges de son *Alfred,* déclare que cet auteur a complètement échoué dans sa seconde entreprise. „Goethe ayant publié ce dernier ouvrage sous le nom modeste de roman, lit-on à l'article *Goethe,* le traducteur français voulut y rencontrer les conditions du titre, telles qu'on les exigeait alors en France; et non content d'élaguer des longueurs *inutiles,* selon lui, à l'intrigue principale, il réforma de plus, dans les mœurs, dans les actes, et même dans les noms des personnages, tout ce qui lui parut contraire à nos habitudes littéraires." Que Mignon s'appelle Fanfan et Mariane Adolphine, il n'y a pas là d'audace inquiétante; ce qui est autrement téméraire, c'est la suppression de divers incidents, d'anecdotes et d'épisodes qui pris séparément forment des tableaux achevés et dont la critique contemporaine n'a pas méconnu la valeur littéraire: „la naïve narration du spectacle des marionnettes, la poétique et

[1]) *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier,* Paris, 1902. [2]) J. Chénier, *op. cit.* Chap. VI. [3]) III, 394.

profonde dissertation sur Shakespeare; les conseils aux acteurs et aux directeurs de théâtre“ ont paru jadis à Sevelinges des hors-d'œuvre insignifiants. Nous les admirons aujourd'hui sans pour cela nous fermer les yeux sur les défauts de composition trop visibles du livre allemand qui se ressent du remaniement et des retouches. Un enthousiaste de Goethe, Alfred de Musset, dans *l'Avant-propos* qu'il mettait à ses *Comédies et Proverbes* en 1836, retournait contre Goethe un mot de Goethe lui-même, emprunté au roman de *Wilhelm Meister:* „Un ouvrage d'imagination doit être parfait ou ne pas exister.“ Et Musset de riposter: „Si cette maxime sévère était suivie, combien peu d'ouvrages existeraient, à commencer par *Wilhelm Meister* lui-même!“ Mais cela n'empêcha pas Musset dans une de ses plus jolies pages, d'avoir été hanté du souvenir de quelques passages où la vie d'artiste, avec ses contrastes de grandeur, de gêne et de désordre, était saisie sous des aspects aussi vrais que pittoresques. Aussurément ces détails passaient sous les yeux du poète, lorsque dans *Un souper chez Mademoiselle Rachel* (1839) il écrivait les lignes suivantes: „La fatigue, un peu d'enrouement, le punch, l'heure avancée, une animation presque fiévreuse sur ses petits joues entourées d'un bonnet de nuit, je ne sais quel charme inouï répandu sur tout son être, ces yeux brillants qui me consultent, un sourire enfantin qui trouve moyen de se glisser au milieu de tout cela; enfin jusqu' à cette table en désordre, cette chandelle dont la flamme tremblote, cette mère assoupie près de nous, tout cela compose à la fois un tableau digne de Rembrandt, un chapitre de roman digne de *Wilhelm Meister* et un souvenir de la vie d'artiste qui ne s'effacera jamais de ma mémoire.“

En matière de goût, les nations ne sont pas près de s'entendre, aussi peu que les individus. En 1810, M^me^ de Staël dans les pages qu'elle a consacrées à *Wilhelm Meister,* — qu'elle eut cette fois tout le loisir de lire dans la langue originale, — en avait parlé comme d'un „ouvrage très admiré en Allemagne, mais ailleurs peu connu.“[1]) Soixante ans plus tard, M^r^ Heinrich[2]) jugeait de même que „si *Wilhelm Meister* a aujourd'hui en France plus d'admirateurs sur parole que de lecteurs véritables, c'est parce qu'il est une œuvre

[1]) *De l'Allemagne,* II^e^ Partie, Chap. XXVIII. [2]) *Histoire de la littérature allemande,* III, 85.

ssentiellement allemande qu'il est difficile de goûter dans une traluction. L'admirable style de Goethe n'a jamais eu plus de variété, le souplesse et de forme et ce n'est que dans le texte original qu'on :n peut sentir tout le charme“.

Il est donc naturel qu'en attendant de le mieux apprécier, ıvant qu'il fût lancé dans le plein courant du roman français, ce que l'on prit à *Wilhelm Meister,* ce fut l'anecdote, le tableau aux dimensions restreintes, le détail typique qui laisse à l'imagination toute latitude pour broder ou transformer. M^me^ de Staël révéla aux artistes la gracieuse figure de Mignon, „ardente comme les Italiennes, silencieuse et persévérante comme une personne réfléchie, et qui n'existe que pour une seule affection avec laquelle les battements de son cœur finissent“. Peu sensible aux charmes du paysage, l'auteur de *Corinne* décrit l'Italie dans des pages plus intelligentes que colorées; traduisant ses sensations, elle empruntait à *Wilhelm Meister* pour les mettre dans la bouche de son héroïne les vers fameux dont elle donnait cette paraphrase: „Connaissez-vous cette terre où les orangers fleurissent, que les rayons du soleil fécondent avec amour? Avez-vous entendu les sons mélodieux qui célèbrent la douceur des nuits? Avez-vous respiré ses parfums, luxe de l'air déjà si pur et si doux? Répondez, étrangers, la nature est-elle chez vous si belle et si bienfaisante?“ L'antagonisme des deux natures et des deux génies du Nord et du Midi n'a cessé de préoccuper l'écrivain cosmopolite et le personnage de Mignon a fourni un aliment à sa pensée. Mais elle ne va pas plus loin: si les contrastes produits par la diversité des civilisations ont été élevés par elle à la hauteur d'un principe littéraire, l'idée maîtresse du livre qu'il lui eût été facile de concevoir, — c'est à dire la perfectibilité qui est à la base de tous les ouvrages de cette illustre femme, — M^me^ de Staël ne la comprend pas ou ne la goûte pas. Elle est d'avis qu'on ferait de *Wilhelm Meister* un ouvrage philosophique s'il ne s'y mêlait pas une intrigue de roman dont l'intérêt ne vaut pas ce qu'elle fait perdre; elle convient que, si chacun des tableaux regardé séparément est charmant, il n'y a d'autre intérêt dans l'ensemble de l'ouvrage que celui qu'on doit mettre à savoir l'opinion de Goethe sur chaque sujet; quant au héros de son roman, il n'est qu'un „tiers importun que Goethe a mis on ne sait trop pourquoi entre son lecteur et lui“. Il y aurait injustice cependant à ne pas reconnaître que l'auteur

De l'Allemagne a été tributaire de l'écrivain qu'elle aimait et estimait. Les acteurs sont devenus des personnages d'une certaine importance au dix-neuvième siècle dans la littérature, et l'on sait combien les questions relatives à l'art dramatique ont captivé celle qui interprétait avec tant de chaleur les grands rôles du répertoire classique et appelait de ses vœux une conception plus neuve du théâtre de la part des auteurs et du public français. Or Goethe, le principal organisateur de la scène de Weimar, n'écrivait-il pas à Madame de Stein que Wilhelm Meister était son portrait dramatique?[1]) Et c'est aussi sur les traces de Goethe que M[me] de Staël a accordé dans les lettres une place au comédien qui ne figurait jusqu'alors dans les pièces de théâtre et dans les romans qu'à un rang très secondaire; après elle, il a été introduit dans l'histoire de la pensée.

C'est encore grâce au personnage de Mignon et à celui du harpiste que *Wilhelm Meister* gagna la popularité qui l'avait fui dès son apparition. Déjà en 1816 une pièce de Caigniez, *La petite Bohémienne,* avait attiré la foule à L'Ambigu.[2]) Si Walter Scott s'était souvenu de Mignon dans *Péveril du Pic* traduit sous le titre de *Fenella,* Victor Hugo n'avait pas non plus oublié l'enfant abandonnée dans sa Esmeralda de *Notre Dame de Paris,* à laquelle l'opéra *La Esméralda* de M[elle] Bertin, représenté en 1836, prêtait un nouvel attrait. Enfin les chefs-d'œuvre d'Ary Scheffer reproduits par la gravure dès 1839 achevèrent de rendre sympathique cette figure que la foule ne connut guère alors que par les sujets qu'elle a suggérés au peintre: *Mignon regrettant la patrie* ou *Mignon aspirant au ciel;* sujets qui fixèrent si bien les traits de la jeune héroïne que Théophile Gautier pouvait écrire en 1858 que la Mignon d'Ary Scheffer est „tellement acceptée qu'elle s'est substituée peu à peu à la création du poète.[3])“ Le chant de Mignon a eu aussi son traducteur dans Emile Deschamps et il faut renoncer à citer les noms de ceux qui avant lui et après lui se sont attaqués aux célèbres strophes. Parmi les plus connus, Sevelinges, Albert Stapfer, Théophile Gautier, Amiel, Edouard Grenier se sont rapprochés avec plus ou moins de bonheur de l'original, sans toujours réussir à en rendre le mouvement et la pensée si différents dans les deux langues. Des juges compétents ne se

[1]) Mézières, *op. cit.* II, 47. [2]) Baldensperger, *op. cit.* p. 174.
[3]) Baldensperger, *op. cit.* p. 176.

ont pas contentés d'applaudir à la difficulté vaincue; ils ont rendu ommage à Goethe lui-même en sentant ce qu'il y avait d'inimitable lans son lyrisme. „Remarquez la concision sévère et attique de la plupart des poésies de Goethe, de la ballade de *Mignon* par exemple, t imaginez le même sujet traité par un poète de l'école romantique rançaise, écrivait naguère le P. Louis Chervoillot. Le grand orchestre le Victor Hugo, aux sonorités éclatantes, les larges et abondantes symphonies de Lamartine développeraient avec ampleur ce thème poétique; nous aurions sur l'Italie, sur la „maison“, sur la „montagne“, une série de variations harmonieuses et pittoresques et qui nous charmeraient sans doute. L'exquise brièveté du poète allemand ne vous semble-t-elle pas le dernier effort d'un art bien délicat?“[1]) Si le chant de Mignon n'a pas tenté la verve de Lamartine, le poète vantant la nature de l'Italie qu'il allait voir, associe à ses rêves ceux de Mignon, lorsqu'il se représentait „le ciel italien“ dont il avait, pour ainsi dire, aspiré déjà la chaleur et la sérénité dans les vers de *Goethe* et dans les pages de *Corinne:*

Connais-tu cette terre où les myrtes fleurissent?“[2])

Théophile Gautier célébrera de même dans *Albertus* „ce pays enchanté“ en y mêlant le nom de Mignon, qu'il introduira sous un autre nom dans *Le Capitaine Fracasse.*

L'opéra de *Mignon* en trois actes, dont les paroles sont dues à M. M. Michel Carré et J. Barbier et la musique à Ambroise Thomas, date de 1866. La scène pathétique du troisième acte où sont rappelés à Wilhelm les souvenirs de son enfance, enlève toujours les applaudissements et la douce élégie *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,* où une mélodie expressive seconde si bien le vers, s'est à jamais acquis le droit de naturalisation en France et partout en Europe. Mais il ne faut pas demander davantage: l'œuvre dramatique est dépouillée de tout ce que Goethe a répandu de poésie et de sentiment sur cet épisode que les conventions théâtrales ont singulièrement dénaturé. En France, on ne s'est pas mépris là-dessus. „Les auteurs du libretto représenté à l'Opéra comique, écrivait le critique de la Revue musicale dans la *Revue des Deux Mondes,*[3]) en 1866, n'ont pas ménagé les ajustements, transformations et ap-

[1]) *Revue des questions historiques,* 1er octobre 1898, p. 550. [2]) *Les Confidences,* Livre VII, Chap. I. [3]) VIe vol., p. 1040.

plications; ils y ont mis du leur tant et plus, si bien que, sauf le titre et le nom des personnages, Goethe serait forcé de reconnaître qu'on ne lui a rien pris .... Mignon épouse Wilhelm Meister! Goethe en rirait beaucoup peut-être, mais il écouterait avec un grand charme cette musique, à laquelle un si fade, si incolore et si précieux libretto sert de texte ou de prétexte.“ Ajoutons que les voies étaient préparées à *Mignon* et que c'était aussi à un grand compositeur que Goethe avait dû un succès de même genre quelques années auparavant dans *Faust* que Gounod fit représenter en 1859.[1])

Si l'opéra nous fournit une transition pour passer aux théories dramatiques exposées dans *Wilhelm Meister,* nous y trouverons de pénétrants conseils adressés aux acteurs et aux auteurs sur leur profession, sur les études qu'elle exige, sur les lectures auxquelles ils doivent se livrer; sujets que Goethe a traités avec autant de prédilection que de compétence. Marie-Joseph Chénier en avait déjà fait la remarque, sans doute à cause du jugement équitable que Goethe a porté sur Racine. Le poète était à ce moment-ci revenu de ses préventions de jeunesse et il a finement senti la conformité qui existait entre les conceptions du tragique français et le milieu auquel il s'adressait. „Quand je lis ses ouvrages, dit Wilhelm, je puis toujours me le représenter au milieu d'une cour brillante, ayant devant les yeux un grand roi, vivant dans la société des hommes les plus distingués, et pénétrant dans les secrets de l'humanité tels qu'ils se cachent derrière de précieuses tentures. Quand j'étudie son *Britannicus,* sa *Bérénice,* il me semble véritablement que je suis à la cour, initié aux grands et aux petits mystères de ces dieux terrestres, et je vois, par les yeux d'un Français délicat, des rois que tout un peuple adore, des courtisans que la foule envie, représentés sous leur figure naturelle avec leurs vices et leurs souffrances.“[2]) Ce passage réconciliait Chénier avec Goethe. „Comme intendant des spectacles, écrit-il, l'auteur a cru devoir prodiguer les observations sur l'art dramatique, et même sur l'art du comédien; la plupart sont communes ou minutieuses. Tout ce qu'on peut remarquer avec éloge, c'est que Mr Goethe ose admirer Racine et Voltaire et

---

[1]) En 1874, un poème dramatique a été tiré de *Wilhelm Meister* sous le titre *Le Dernier jour de Mignon* par Piel de Trois Monts; il fut donné en avril aux matinées Ballande à Paris; — Baldensperger, *op. cit.* p. 314.
[2]) Lehrjahre, l. III, Chap. I; Mézières, *op. cit.* II, 44.

c'est beaucoup pour un Allemand; aussi son ami Schiller l'en a-t-il vertement réprimandé.“[1])

Mieux informés, nous sommes en mesure d'affirmer que Goethe a rendu généralement justice à Racine et qu'il était trop artiste pour rester insensible aux mérites de la forme; il l'a souvent médité; en 1789 il avait même entrepris une traduction métrique des chœurs *d'Athalie* et en 1830 en apprenant les turbulents débuts du romantisme au théâtre, sa pensée se reportait vers les chefs-d'œuvre du dix-septième siècle qui, disait-il, resteraient à jamais des chefs-d'œuvre. Néanmoins Chénier a vu juste dans la question; quoique retenu par les préjugés classiques, il se rendait bien compte qu'il y avait dans les théâtres étrangers quelque chose à prendre pour rajeunir l'ancien répertoire. Lui-même en donnait l'exemple et se montrait le continuateur de Voltaire en s'inspirant de l'histoire; mais en même temps il se défiait des nouveautés et de l'exotisme et conservait les formes extérieures du drame qu'il jugeait convenir au goût et aux habitudes de sa nation; de là sa répugnance à adopter les idées dramatiques des Allemands et plus spécialement la conception dramatique de Schiller. C'est un point que Mr Lieby[2]) s'est attaché à mettre en lumière. „Schiller, — dit cet écrivain qui commente le passage de Marie-Joseph Chénier que nous venons de citer, — était peut-être parmi les poètes de la nouvelle Allemagne celui qui avait le plus franchement représenté le goût germanique dans son opposition avec le goût français, celui aussi qui avait le plus systématiquement affirmé, en haine de la régularité classique, les principes de l'école romantique allemande sur la libre fantaisie du poète. Et c'est pourquoi Daunou, dans sa notice de 1818, — pour exprimer sur le „genre romantique“ l'opinion qui lui avait été commune avec son ami (M. J. Chénier), — indiquait que Chénier eût regardé comme une honte pour „l'esprit humain“ de rétrograder de Racine à Schiller.“

Goethe ne s'est pas exprimé avec moins d'admiration et de tact sur Shakespeare que sur Racine. Parmi les créations des grands maîtres, le personnage de Hamlet a été de sa part dans *Wilhelm Meister* l'objet de fines analyses qui depuis sont encore étudiées et consultées par les curieux de psychologie. En 1839 George Sand,

---

[1]) Marie-Joseph Chénier, *op. cit.* chap. VI. [2]) *op. cit.* p. 429.

dans son *Essai sur le drame fantastique*, passant en revue les œuvres qui de par le génie deviennent à la fois nationales et universelles, déclarait que tout Hamlet, tel qu'il est analysé dans *Wilhelm Meister*, appartenait à Goethe et non à Shakespeare, de même que Faust n'appartient ni à la chronique germanique, ni à Marlow, ni à Widman, ni à Klinger, mais à Goethe seul. A ce témoignage il faut joindre celui que Mr Taine donnait dans une lettre adressée à son ami Guillaume Guizot, datée de 1854: „Certains sentiments sont si élevés ou si singuliers qu'ils sont fort difficiles à entendre et que des hommes même supérieurs doivent au préalable les étudier longtemps. Il y avait bien des gens d'esprit au XVIIIe siècle: Voltaire, Montesquieu, par exemple. Qui d'eux a compris Hamlet? De nos jours, on l'a beaucoup loué. Si vous avez lu la critique de Goethe *(Wilhelm Meister)*, vous savez combien peu de ces louanges ont été intelligentes.“[1])

En 1868, lorsque les travaux de Guizot sur Shakespeare et la publication du *William Shakespeare* de Victor Hugo eurent rendu plus accessible le tragique anglais au public français, Doudan[2]) qui recourait encore au *Cours de littérature dramatique* de Schlegel pour s'orienter dans ses lectures, rappelait les belles analyses des grands drames données par le critique allemand et „la charmante dissertation sur Hamlet dans le *Wilhelm Meister*“.

Ajoutons encore que vingt ans après Doudan, Mr. Jules Lemaître s'autorisait aussi de la conception de ce personnage tel que Goethe l'avait rêvé, pour apprécier un éminent interprète français des grands rôles tragiques. „Pour jouer Hamlet, écrit-il à la date du 4 octobre 1886 dans ses *Impressions de théâtre*,[3]) faisant allusion au treizième chapitre du Ve livre de *Wilhelm Meister*, dont le début est uniquement consacré à des discussions relatives à la représentation de la pièce anglaise où Wilhelm, Serlo et Amélie sont les interlocuteurs, — Mr Mounet Sully a dû nécessairement prendre parti, et, parmi tous les Hamlets que nous avons inventés, en choisir un et s'y tenir. Il m'a semblé que l'excellent tragédien a très sagement pris pour modèle idéal, afin d'y conformer son jeu, sa diction et

---

1) Revue des Deux Mondes, 1er janvier 1904: *Lettres de H. Taine à F. Guizot et à sa famille*. 2) *Lettres*, IVe vol.: lettre du 26 février 1868. p. 134. 3) Ie Série, 13e édit. Paris, 1901.

ute son allure, l'Hamlet incomplet, mais clair, défini par Goethe ans *Wilhelm Meister* et qu'il a esquivé ou atténué tout ce ui, dans le personnage du prince danois, reste en dehors de ette célèbre définition.“[1])

III.

Wilhelm Meister bénéficia, quoique dans une moindre mesure, le la faveur passagère dont jouit le roman exotique de 1820 à 1840, u moment où Walter Scott et les conteurs étrangers étaient lus avec enthousiasme. La correspondance de Reinhard avec Goethe nous apprend que de Saur et de Saint-Geniès, avaient formé le projet de traduire *Wilhelm Meister* en 1823 et qu'en 1829, une admiratrice du poète allemand se proposait de donner des extraits des *Années d'apprentissage.*[2]) Mais ces projets n'aboutirent pas; ce fut en 1829 que Toussenel publia sous le titre *Wilhelm Meister* la première partie de l'ouvrage; à cette occasion, la *Revue encyclopédique* en mai 1830, regrettait que Toussenel n'eût pas „conservé le titre *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* qui, bien qu'un peu vague et un peu obscur, exprime cependant l'idée la plus générale à laquelle puisse se rapporter la composition confuse et incohérente de Goethe“. Dix ans plus tard, Toussenel entreprit la traduction des *Wanderjahre*. *La France littéraire* en 1839 vantait ce dernier essai, tout en se plaignant que l'auteur „ait laissé passer certains germanismes et quelques passages embarrassés par une multitude de phrases incidentes et qu'il ait changé le rhythme de morceaux de poésie qu'il a pris la peine de traduire en vers“. *Le Siècle,*[3]) revue critique de la littérature, des sciences et des arts, publia un fragment de traduction des *Années de Voyage* sous le titre *La Nouvelle Mélusine, conte inédit de Goethe; histoire racontée par le barbier Manteau-Rouge;* en 1843 parut la traduction complète de *Wilhelm Meister* par M^me^ de Carlowitz. C'est sans doute cet ouvrage que Doudan avait entre les mains, lorsqu'à Gurcy en Normandie, il écrivait le 15 août 1843[4]) à un illustre survivant de la brillante société de Coppet, Wilhelm Auguste Schlegel, pour avoir son avis sur le roman

[1]) Dans un article du *Temps* du 17 juillet 1899, Mr Larroumet parlait du Hamlet de Goethe comme de „l'étude la plus pénétrante qui ait été faite“ sur ce personnage. Baldensperger, *op. cit.* p. 338. [2]) Baldensperger, *op. cit.* p. 176. [3]) Süpfle, *op. cit.* II^e^ vol. p. 144. [4]) Doudan, *Lettres*, II, 17.

de Goethe. On pressent que l'homme de lettres français a son siège tout fait, lorsqu'on l'entend se demander si tout cela n'est pas „excessivement décousu et chimérique“. „Ai-je tort, continue-t-il, de penser que vous avez ouvert à la littérature allemande des routes plus larges, plus droites et qui mèneraient plus loin? On n'a guère avec Goethe le sentiment d'avoir pied sur la vérité. C'est comme un voyage en l'air où l'on ne sait si ce sont les objets ou la tête qui tourne.“

La traduction Carlowitz fut assez appréciée par les *lettrés* pour avoir encouragé l'auteur à s'attaquer aux *Mémoires* de Goethe dont la traduction parut en deux volumes en 1855.[1]) Ces deux entreprises se complétaient mutuellement; la fiction s'éclairait par la réalité et les péripéties de l'existence agitée du héros révélaient la personnalité de Goethe et les leçons qu'il retirait de la vie. Aussi la *Revue de Paris* du 1[er] juillet 1855, en annonçant avec éloge les *Mémoires* mentionnait aussi favorablement le premier *ouvrage*; elle rappelait à cette occasion que „Goethe est un de ces hommes qu'il est toujours salutaire d'interroger et de surprendre dans leurs plus secrètes pensées ... Goethe, ce Jupiter Allemand dont la France ne saurait être trop jalouse, et qui, avec l'esprit de Voltaire, a écrit des livres d'émotion tendre comme ceux de Rousseau, génie complet et véritablement universel, qui passe sans effort des nuits violentes du Valpurgis aux calmes et frais ombrages du jardin de Charlotte“. Aussi les lecteurs intelligents cherchaient-ils à pénétrer plus avant dans la connaissance de Goethe et de son activité littéraire en plaçant en regard mémoires, romans et drames. Les *Mémoires* et *Wilhelm Meister* se trouvent ainsi parfois associés sous la plume de Doudan qui s'efforce d'„accorder“ *Werther, Goetz de Berlichingen, Wilhelm Meister* avec Goethe lui-même. „Dans ces récits intimes des étrangers, on sent que l'imagination est aussi étrangère que la langue allemande. Mais peu à peu on s'accoutume et notre imagination se fait allemande, quand elle est encore assez jeune“, écrit-il le 23 mars 1840.[2]) A l'un de ses correspondants qui est en Italie, il conseille, pendant qu'il est encore sur les lieux de lire, à la fin des *Mémoires* de Goethe le voyage en Italie, car „cette imagination de Goethe est singulière; cela est vif et froid tout ensemble.“[3]) En 1868, toujours tenu au courant des productions nouvelles, il recommande

[1]) Les *Mémoires* avaient été traduits une première fois déjà par Aubert de Vitry en 1823. [2]) I, 159. [3]) II, 162–163, 1[er] avril 1840.

vie de Goethe par Mr Richelot, les romans du même Goethe, *Wilhelm Meister*, par exemple, ou ses *Mémoires* par lui-même;“ les uatre volumes de Mr Richelot qui contiennent les *Mémoires* „avec es commentaires et des détails d'un grand intérêt pour qui aime s détails“, montrent que Goethe avait „le démon de l'activité réglée.“[1])

En 1868, Théophile Gautier fils profitant des travaux antérieurs aduisit encore *les Années d'apprentissage* et *les Années de Voyage.*[2]) Ces deux ouvrages de Goethe si pleins d'éléments disparates où idéalisme le plus élevé côtoye par endroits la plus prosaïque réalité, taient cependant de nature à intéresser les connaisseurs familiers avec la pensée allemande et les idées de Goethe.

Les historiens littéraires et les critiques ont cherché dans ce tableau poétique de la vie de l'écrivain à démêler les systèmes qui composent sa philosophie, à retracer du moins dans leurs grandes lignes l'esthétique et la morale qui se dégagent des caprices de l'artiste et à faire du livre une sorte de bréviaire facile à consulter. Il nous suffira de renvoyer aux travaux de M. M. Heinrich, Caro, Bossert et Mézières en ajoutant les réflexions de quelques autres penseurs à qui Goethe fut un auxiliaire utile dans l'élaboration de leurs propres conceptions. Ainsi ce qui frappait Sainte-Beuve dans l'auteur de *Wilhelm Meister*, c'était l'union du repos moral avec le bien-être qui seconde le développement paisible des facultés et l'harmonie du caractère avec le talent. Opposant les fins de la vie chrétienne à celles du paganisme tel qu'il ressort de la poésie grecque, l'auteur de *Port-Royal*[3]) citait comme exemple Pascal qui aimait passionnément la pauvreté et la douleur, bien éloigné de la nature et des sages qui l'ont suivie, d'Horace, de Voltaire et de Buffon. „De nos jours, continue-t-il, Goethe, le grand païen et qui se souciait de toute beauté, de toute belle vérité, si ce n'est peut-être de l'antique vertu, pensait à peu près comme Pindare sur la richesse, et il plaçait l'idéal de la sagesse accomplie au faîte d'une noble opulence,“ et à l'appui de sa thèse, Sainte-Beuve s'en référait au passage suivant de *Wilhelm Meister:* „Trois fois heureux ceux que leur naissance place aussitôt sur les hauteurs de l'humanité, qui n'ont jamais habité, jamais traversé comme simples voyageurs l'humble vallée où tant d'honnêtes gens agitent misérablement leur existence!“

---

[1]) IV, 134 et 167 (26 février et 18 juillet 1868). [2]) Süpfle, *op. cit.*, p. 145. [3]) *Port-Royal*, Livre III, Chap. XVII.

Romancier et critique, Mr Paul Bourget a été fortement sollicité par l'attrait de la spéculation germanique et les *Mémoires* de Goethe ont dû plus d'une fois, comme chez le héros de *Cosmopolis*, servir à „intellectualiser des sensations vives“. Il a signalé aussi *Wilhelm Meister* comme une des œuvres révélatrices où éclatent avec le plus d'évidence les oppositions qui distinguent la discipline intellectuelle des races latines de la culture allemande. „J'imagine“, dit-il, „qu'un lecteur philosophe habitué à raisonner ses impressions relise coup sur coup une tragédie de Racine et un drame de Shakespeare, – un roman de notre vieille tradition française; *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut* et le *Wilhelm Meister* de Goethe, – le *Discours de la méthode* de Descartes et un fragment du *Sartor resartus* de Carlyle. Les volumes, une fois fermés, que le lecteur compare ses sensations successives les unes aux autres . . . – Racine, l'abbé Prévost et Descartes semblent considérer la vie comme une *réalité* définie, fixe et nette en ses lignes, tandis qu'au regard de Shakespeare, de Goethe et de Carlyle, cette même vie paraît un je ne sais quoi de mouvant et d'indéterminé, peut-être un songe, toujours en train de se faire et de se défaire. La première de ces deux méthodes s'est surtout développée chez les peuples de tradition gréco-latine qui lui ont dû leur art de logique et de belle clarté. La seconde a porté ses meilleurs fruits chez les Allemands et les Anglais qui lui doivent leur art de suggestion et de profondeur.“ [1])

On ne saurait mieux dire, ni mieux analyser la complexe et fuyante personnalité qui sert de point de départ à ces réflexions, le Genevois Amiel, exemple significatif du mélange des deux esprits, des deux tendances qui se combattirent toujours sans avoir pu produire chez un penseur bien doué une œuvre originale et marquante. Mais c'est à Sainte-Beuve qu'il faut revenir, c'est à lui qu'il faut laisser la priorité dans l'appréciation de la mentalité des deux nations. Parlant des transformations par lesquelles passe le goût littéraire sous l'influence des préoccupations du moment, il ne s'est guère exprimé autrement que Mr Bourget. Dans un article sur Racine qu'il publia dans le *Constitutionnel* en avril 1866 sous le titre *Les cinq derniers mois de la vie de Racine* et qui fut reproduit en appendice au VIe tome de *Port-Royal*, il s'efforçait en terminant

---

[1]) Oeuvres complètes, 1899, I. Critique, *Henri-Frédéric Amiel*, p. 463 et 464.

le définir le caractère de la poésie moderne opposée à la poésie elle qu'on l'avait entendue jusqu'alors. „Le plus grand poète pour nous“, écrivait-il, „est celui qui, dans ses œuvres, a donné le plus à imaginer et à rêver à son lecteur ... La critique n'est pas du tout fâchée, pour son compte, d'avoir son écheveau à démêler et qu'on lui donne de temps en temps, si je puis dire, un peu de *fil à retordre*. Il ne lui déplaît pas de sentir qu'elle entre pour sa part dans une création ... Parlez-moi de Faust, de Béatrice, de Mignon, de Don Juan, d'Hamlet, de ces types à double entente et à triple sens, sujets à discussion, mystérieux par un coin, indéfinis, indéterminés, extensibles en quelque sorte, perpétuellement changeants et muables: parlez-moi de ce qui donne motif et prétexte aux raisonnements à perte de vue et aux considérations sans fin.

Quand on a lu le *Lutrin, Athalie,* l'esprit s'est récréé ou s'est élevé, on a goûté un noble ou un fin plaisir; mais tout est dit, c'est parfait, c'est fini, c'est définitif; et après ... Il n'y a pas là de canevas, cela paraît bien court.“

Quoi qu'il en soit de cette rencontre fortuite entre deux penseurs délicats qui s'explique bien par leur largeur d'esprit et par la sympathie qui les porte à s'assimiler les manières les plus diverses de sentir, nous tenons pour assuré que Sainte-Beuve pas plus que Mr Bourget n'aura souscrit sans réserve au jugement de Prosper Mérimée. Dans quelques lignes aussi cruelles que superficielles que celui-ci consacrait au roman allemand, il écrivait *à l'Inconnue:*[1]) „Je lis *Wilhelm Meister* ou je le relis. C'est un étrange livre où les plus belles choses alternent avec les plus ridicules. Dans tout ce qu'a fait Goethe, il y a un mélange de génie et de niaiserie allemande des plus singuliers; se moquait-il de lui-même ou des autres?“ On est de même surpris d'entendre Mr Paul Stapfer en 1881, connaisseur autrement compétent que Mérimée des littératures étrangères, traiter Goethe de „farceur olympien qui se moque de son art et de ses lecteurs au point de vider tous ses vieux tiroirs dans les dernières pages de *Wilhelm Meister.*“[2])

Ces appréciations occasionnelles nous ramènent au problème débattu par les deux représentants de la critique dont nous avons invoqué le témoignage: l'esprit latin peut-il admettre des idées d'origine germanique sans souffrir dans sa constitution intime?

[1]) I, 328. [2]) Süpfle, *op. cit.* IIe vol. p. 145.

Si la réponse varie en raison de la force de résistance des individus et de la manière d'en user avec la fixité relative des genres, il serait illusoire de s'attendre à trouver dans *Wilhelm Meister* lancé en pays français une œuvre faisant souche d'œuvres reliées les unes aux autres par une idée commune, constituant une sorte de lignée, comme ce fut le cas pour *Werther*, et déterminant à l'instar de ce dernier, tout un mouvement de pensée et de poésie. Sans vouloir discuter la valeur des objections auxquelles donnent lieu la composition, le plan et la philosophie du roman, il importe d'avoir présents à la mémoire quelques rapprochements qui fournissent à l'observateur impartial le moyen de remettre les choses au point en replaçant *Wilhelm Meister* dans le courant littéraire de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Antérieurement à cette époque, l'Allemagne fut à la mode; des lettrés de marque avaient par des voyages, par leurs relations avec les savants allemands abaissé les barrières intellectuelles qui séparaient les deux peuples. A ces tentatives auxquelles on peut assigner comme limite les années 1827 à 1840 se rattachent les noms de V. Cousin, de Quinet, de Michelet et de Saint-Marc de Girardin. Bien que Goethe ne fût pas toujours compris, on exaltait toujours en lui le représentant le plus complet de l'esprit allemand, le sérieux et le désintéressement de l'écrivain, „cette vaste réceptivité et cette aptitude universelle qui fait que les Allemands apprennent tout et sympathisent avec tout.“ En 1835 le saint-simonien Lerminier, revenu d'Allemagne, déclare non sans emphase que le romantisme allemand contient les éléments d'une religion nouvelle analogue au christianisme prêché par Saint-Simon [1]), et dans le même temps Xavier Marmier publie ses *Etudes sur Goethe* où il explique le but didactique poursuivi dans *Wilhelm Meister*. En outre s'il n'inspire pas directement de grandes œuvres, le roman laisse des traces chez deux écrivains de tendance et de tempérament bien différents, George Sand et Théophile Gautier.

Depuis 1832, dès son entrée dans la carrière des lettres, George Sand avait obéi à des impulsions toutes subjectives. Dix ans plus tard, *Wilhelm Meister* imprime une autre direction à son talent. Elle a écrit dans *l'Histoire de ma vie* [2]) qu'elle le regarda

[1]) Revue Bleue, 13 mars 1904, *La vie littéraire*, par Ernest Charles. [2]) IV, 264.

comme une „révélation du monde d'aperçus nouveaux que Goethe, personnifiant encore l'Allemagne pensante et rêveuse portait en lui-même“. C'est à ce titre qu'elle l'étudie; c'est à cet effort que nous devons *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Dans la première partie (1842), la vie libre et aventureuse d'une grande cantatrice fait le pendant des expériences d'un amateur entraîné dans les hasards de la vie du comédien qui chez Goethe apparaissent au premier plan. L'héroïne s'égare en Autriche dans les forêts de la Bohème et les grottes du Schreckenstein chanté par Koerner et mène l'existence errante de Wilhelm. Si dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) l'intention socialiste est étrangère au *Wanderjahre*, si Lerminier et d'autres ont agi sur les opinions religieuses et démocratiques de l'auteur, ce ne sont plus les expériences et les leçons puisées dans un milieu restreint qui forment le fond du tableau, mais bien les complications qui résultent de la société vastement organisée en groupes et en catégories; et c'est aussi à l'école de la vie que va se tremper le héros allemand.[1])

Indifférent aux questions philosophiques et sociales, Théophile Gautier s'est assimilé du romantisme allemand ce qui lui parut conforme à sa nature et à l'esthétique qu'il professait. Son fonds d'originalité demeure d'ailleurs intact; dans ses emprunts aux étrangers, il y a moins pour lui des matières neuves à exploiter que des armes de combat d'auxquelles il recourra contre les indécis. Des éléments caractéristiques du romantisme, il en est trois qui se détachent avec assez de relief dans son œuvre et que l'on retrouve chez les romantiques allemands. On notera d'abord le fantastique surnaturel qui distingue les nouvelles de Gautier inspirées de Hoffmann; en second lieu, si avec ses disciples il a réclamé l'abolition de toute tendance utilitaire dans la composition du livre ou du poème, il se rapproche de Frédéric Schlegel dont la *Lucinde* n'est pas sans analogie avec la nouvelle de *Fortunio;* enfin quant à la théorie de l'art pour l'art exposée dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier et Tieck se rejoignent ici dans une admiration commune pour la poésie qui, faisant bon marché des idées, se voue au culte exclusif de la forme. Qu'à la lecture de *Wilhelm Meister,* l'auteur des *Grotesques* ait vidé le roman de toute la substance que Goethe

[1]) Dans son roman *Teverino,* G. Sand appelle *Wilhelm Meister* un adorable conte; — v. encore A. Bossert, *Essais sur la littérature allemande,* Paris, 1905, p. 99.

y avait mise; qu'il n'ait retenu que le détail pittoresque, le tableau de genre, les situations excentriques ou bizarres, cela n'est donc pas pour surprendre. *Le Capitaine Fracasse,* œuvre de jeunesse commencée en plein romantisme, ne fut terminé qu'en 1863, mais on y relève sans peine quelques réminiscences des grands étrangers les plus populaires en France vers 1830: Walter Scott et Byron ont apporté leur contingent à Gautier qui a pris au premier des descriptions d'intérieur, au second le personnage du duc de Vallombreuse qui rappelle Lara et Manfred. L'influence allemande se trahit dans les paroles de l'auteur lui-même qui appelle son œuvre „une œuvre purement pittoresque, objective, comme diraient les Allemands“. D'autre part Sainte-Beuve reconnaissait que *Le Capitaine Fracasse,* c'était *le Roman Comique* de Scarron refait à un certain point de vue. „Il paraît assez clairement“, ajoute-t-il, „que le romancier n'est pas pressé, qu'il ne tend pas au but, qu'il tourne le dos à cette forme de récit courante et naturelle qui n'intéresse que par le fond et qui se fait oublier.“ C'est bien l'allure de *Wilhelm Meister* que dejà Jules Janin en 1830 rapprochait du *Roman Comique* et les personnages de Sigognac et de Chiquita[1]) doivent aussi quelque chose à Wilhelm et à Mignon, tandis que quelques idées et quelques aventures procèdent directement de Goethe.[2])

En 1860, au moment où des tendances réalistes pénétraient dans la poésie et commençaient à se fixer dans le roman, un des jeunes écrivains les plus en vue, Champfleury, tentait une réforme pour rendre à ce genre d'ouvrages la place à laquelle il avait droit dans toutes les classes de la société. A cet effet, il adressait un appel aux romanciers et réclamait l'appui de ceux qui concourraient à faire d'une œuvre d'art une science, un moyen d'enseignement et d'éducation, sans rien ôter au genre romanesque de sa popularité et de sa flexibilité. „Si de funestes exemples de fécondité incessante ont été donnés en spectacle, il n'en reste pas moins, depuis trente ans, une race de romanciers puissants, fortement dévoués, savants, s'étudiant eux-mêmes, étudiant les autres, recherchant dans le passé les causes qui agissent sur le présent et fondant en un seul métal les qualités diverses du philosophe, du moraliste, de l'historien et du physiologiste, qui ont donné au roman moderne une forte impulsion.

---

[1]) Baldensperger, *op. cit.* p. 177. [2]) Baldensperger, *op. cit.* p. 183.

Le roman veut aujourd'hui pour desservants des esprits encyclopédistes.“[1])

Et le *Prospectus* de Champfleury ajoutait que „si la majorité des romanciers tient pour l'observation des passions et du cœur humain, il est une minorité qui s'en sert comme d'un moyen d'enseignement“. Si Goethe n'a pas formulé de programme, ce ne sera pas non plus forcer sa pensée que d'admettre que *Wilhelm Meister* rentre en somme dans le cadre tracé par Champfleury. Goethe qui fut réservé dans les explications qu'on lui demandait sur le but qu'il poursuivait, disait à Eckermann que ce qu'il avait prétendu montrer, „c'est que chaque homme intelligent, chaque esprit bien doué, finit toujours, même après des détours et des erreurs, par trouver sa véritable voie, pour atteindre le but de sa destinée.“[2]) Un biographe français de Goethe, Mr Bossert,[3]) convient à son tour que „les aventures qu'il fait traverser à Wilhelm n'ont rien de romanesque et peuvent arriver à chacun de nous. L'auteur aurait manqué son but, s'il avait fallu que l'éducation de son héros se fît par un concours de circonstances extraordinaires. Il a voulu montrer au contraire que l'existence la plus simple et la plus commune est suffisante pour former un homme s'il a l'esprit actif et ouvert.“

Nous ignorons toutefois si parmi les noms propres figurant dans cette sorte de manifeste où Champfleury citait à l'appui de ses projets un grand nombre d'auteurs tant anciens que contemporains, français ou étrangers, on lit le nom de *Wilhelm Meister*. Mais nous savons par ailleurs que Champfleury aimait et admirait sincèrement Goethe, à l'égal d'un autre grand romancier, Gustave Flaubert. C'est que tous deux appartienrent à la même école et qu'il y a plus d'affinité qu'on ne le suppose ordinairement entre Goethe et les grands réalistes français; rien d'étonnant à ce qu'ils aient pu se rencontrer dans la conception des conditions nouvelles que l'avenir réservait à la littérature d'imagination. Champfleury et Goethe s'accordent du moins en ceci, que le roman exige une universalité de connaissances où l'on voit les différents courants de l'intelligence se transformer tour à tour en idéalisme et en réalisme.

C'est dans ce sens qu'en 1863, Mr Emile Montégut reprenait la question dans une étude étendue sur *La philosophie du Wilhelm*

---

[1]) *Une amitié à la d'Arthez, Champfleury,* par Jules Troubat, Paris, 1900, p. 139–140. [2]) Mézières, *op. cit.* II, 64. [3]) *Goethe et Schiller,* Paris, 1895, p. 274.

Meister de Goethe.[1]) Préoccupé de la portée sociale qu'offrent à la fois le caractère du principal personnage et la variété des physionomies qui le mettent en lumière, Mr Montégut compte *Wilhelm Meister* au nombre des livres écrits à l'adresse de la jeunesse des classes modernes; on pourrait l'appeler, suivant lui, „le guide moral du bourgeois au XIXe siècle“; ce qui serait peut-être beaucoup dire, si l'auteur n'atténuait lui-même son assertion et ne se déclarait pas entièrement satisfait, lorsqu'il regrettait de n'y trouver qu'une morale „trop conforme à l'intérêt bien entendu“, c'est à dire trop exclusive de l'héroïsme et du dévouement. Mais ce que le critique de la Revue des Deux Mondes a bien vu, c'est que dans aucune de ses œuvres, Goethe n'a appliqué d'une manière plus complète sa vaste et complexe méthode. „On sait en effet qu'il avait besoin de tous les systèmes pour expliquer sa pensée et qu'il n'aurait pu se passer d'un seul . . . Tous les systèmes de morale sociale et de morale individuelle se rencontrent donc à la fois dans le *Wilhelm Meister;* mais ils ne sont les uns et les autres que les instruments et les outils de la pensée de l'auteur et il n'en est aucun qui pourrait élever la prétention d'être l'exact interprète de cette pensée souveraine.“

A d'autres les deux ouvrages *Les Années d'apprentissage* et *Les Années de voyage* sont apparus comme deux étapes du développement philosophique de Goethe. Dans le premier, Carlyle relevait l'optimisme de Goethe „tout pénétré d'enthousiasme devant la bonté et la beauté de l'univers“ (Livre II, Chap. II), comme le dit Mr Lucien Delpon de Vissec.[2]) Goethe semble en effet, de l'avis de ce critique, se peindre lui-même quand il fait dire à Wilhelm avec quelle générosité la nature a doté le poète, en lui départant la faculté de jouir de l'univers entier, l'art de multiplier son âme à l'infini: „de se sentir soi-même chez les autres et de rester indifférent au vain tumulte des passions humaines.“ Mr Delpon s'explique par là „le panthéisme robuste et fécond“ que Goethe s'est créé. Ce panthéisme, il le tenait ou croyait le tenir de Spinoza, comme l'a montré Mr Caro;[3]) ce qui avait séduit Goethe, en effet, ce n'était pas l'appareil extérieur du système de Spinoza, mais bien plutôt la disposition morale avec laquelle celui-ci envisageait les agitations du monde, le calme et le détachement serein qui contrastaient avec la

[1]) Revue des Deux Mondes, VI vol. 1er novembre, p. 178. [2]) Revue Bleue, 28 Juin 1902, *La mission de l'homme de lettres.* [3]) *La philosophie de Goethe.*

nature de Goethe mobile et éprise de vie et de mouvement, sujet d'étonnement pour les Français qui approchèrent l'écrivain allemand.

Aussi Goethe ne pouvait-il s'arrêter définitivement à la doctrine de l'auteur de l'*Ethique*. Dans *les Années de voyage*, on assiste à une autre transformation de sa pensée. Nous touchons le fond religieux qui, suivant la remarque de Mr Delpon, prit alors possession de Goethe. „Wilhelm est introduit dans une salle ornée de peintures qui représentent les scènes de la mythologie ou de l'Ancien et du Nouveau Testament, et qui symbolisait les trois grandes religions humaines, l'ethique, la philosophique et la chrétienne. Cette sorte de musée des religions, c'est l'âme elle-même du grand Goethe, enrichie de tout ce qu'elle puisa dans le Livre de la Sagesse humaine, dans le Paganisme comme dans la Bible, chez les philosophes, comme dans le Christianisme pour s'en faire par la synthèse un credo personnel.“

C'est donc dans les partisans de l'éclectisme qu'il faut enrôler Goethe, non pas de l'éclectisme raisonné qui a choisi une philosophie ou une croyance, mais de l'éclectisme envisagé comme disposition morale, comme produit du tempérament et du caprice individuel fuyant tout ce qui ressemble à un système. Aussi les tendances qui se dégagent de *Wilhelm Meister* ont-elles mis en défiance les représentants du monisme spiritualiste; Goethe n'est à leurs yeux qu'un sceptique délicat et superficiel. Mr Caro l'avait donné à entendre lorsqu'il reconnaissait que Goethe „s'assimile tout ce qui soit dans la théorie, soit dans la pratique, peut servir à son progrès et à son développement“. Les expériences par lesquelles a passé Wilhelm le conduisent en effet à cette conclusion qui est aussi celle de Faust, quoique chez ce dernier l'effort douloureux ait empreint son langage d'une élévation de sentiments étrangère à la négation froide et méthodique. Néanmoins c'est Wilhelm et Faust réunis que visent les réflexions suivantes d'un métaphysicien genevois, Mr Ernest Naville. Dans son enquête sur *Les philosophies négatives*[1]), il cite Goethe comme le plus illustre exemple de ce penchant à choisir partout les éléments de la vérité. „C'est donc Goethe qui choisit, quoi? La vérité? Non pas, mais tout ce qui sert à son progrès et à son développement. Qui est-ce qui décide si son progrès est

[1]) Genève et Bâle, Paris, 1900, p. 250.

bon ou mauvais, si son développement est conforme ou non à une règle légitime? Lui-même, selon sa nature. Et comme sa nature a plusieurs faces, et demande à se développer dans diverses directions, il est, comme il l'a explicitement reconnu, tantôt polythéiste, tantôt panthéiste et tantôt théiste, selon la variété de ses dispositions. Voilà comment, sans autre règle de choix que sa nature personnelle, l'éclectique devient un sceptique parfait. Aussi, Alfred de Musset, dans sa *Confession d'un enfant du siècle* signale Goethe comme un des principaux artisans de ce doute universel qui avait gagné les hommes de sa génération, et l'avait livré sans défense, lui le poète infortuné à toutes les séductions d'une nature ardente et sensuelle.“

IV.

De nos jours où le roman absorbe en lui les autres genres et apparaît comme caractéristique de toute une littérature, il obéit à une double impulsion; il s'est inspiré à la fois de l'esprit scientifique et de l'esprit démocratique. Une évolution s'est accomplie aux environs de 1885; on a vu se produire un individualisme très différent de celui des premiers romantiques, des Werther, des René et des Joseph Delorme. A la poésie que tire de la matière et des choses inanimées le groupe des réalistes qui, après Champfleury et Flaubert, suivirent la voie ouverte par les frères Goncourt et Zola, — à cette poésie a succédé une tendance opposée dont les caractères ne se laissent pas définir avec précision. Mais on est revenu à l'étude de l'âme, de son pouvoir de rayonnement et des modifications qu'elle opère par la conscience de l'énérgie morale poussant à l'action. L'écrivain par l'analyse aspire au don de la vie synthétique et veut saisir dans son unité un personnage aux prises avec les expériences multiples qui l'attendent dans le train de ce monde et le mettent en contact avec des intelligences et des vues contraires aux siennes, mais auxquelles tout membre de la société ne peut se soustraire.

Dans ces conditions, la curiosité sinon des lecteurs, du moins de théoriciens, se reportera sur une œuvre dont le héros poursuit l'épanouissement de ses facultés en étudiant les individus et les classes. Goethe avait traversé cet état d'âme. „Le développement libre et personnel fut dans sa jeunesse l'unique règle de sa conduite, et lorsqu'il faisait intervenir la loi sociale, c'était pour l'immoler à sa volonté toute-puissante. Mais depuis que le monde extérieur

ccupait une place de plus en plus large dans sa pensée, sa morale evenait plus équitable et plus conciliante. Il voyait plus clairement que l'individu ne peut acquérir son plein développement que dans a société, que la fin naturelle de toute activité est l'accomplissement l'un devoir, que l'harmonie générale se compose de sacrifices apportés par chacun au bien-être de tous."[1])

Vu la forme et la diversité des matières qui le composent, la critique française, comme nous l'avons dit précédemment, habituée à juger la poésie d'après des genres strictement déterminés, devait condamner le roman de Goethe ou modifier les classifications reçues. La direction imprimée au roman français dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle a détruit bien des vues exclusives et les œuvres venues du dehors ne s'en sont point mal trouvées. En 1885, Mr Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*[2]) citait les grands maîtres modernes Balzac, Stendhal, Flaubert, Théophile Gautier et Jules de Goncourt à l'appui de la théorie de Goethe qui, disait-il, „circule d'un bout à l'autre de *Wilhelm Meister,*" théorie qu'il résume ainsi: „les plus diverses expériences profitent en dernier ressort à notre génie personnel." C'est autoriser du même coup une forme plus libre, moins dépendante de l'esthétique traditionnelle que préconisait Marie-Joseph Chénier. Mr Baldensperger[3]) se prononce aussi dans le même sens lorsqu'il écrit que *Wilhelm Meister,* le roman de culture et de perfectionnement professionnels, le *Bildungsroman* a été rangé par la théorie romantique au nombre des „grandes tendances du siècle"; il se prête, dit-il, à l'analyse „du développement intensif du moi qui s'en va à travers l'existence en quête d'éducation sentimentale ou intellectuelle" sur les traces de *Wilhelm Meister.*

Les exemples ne manquent pas; nous nous bornons en terminant cette étude, à relever le suivant qui prouve assez que la pensée de Goethe agit encore en France avec quelque puissance dans certains milieux littéraires et à propos de certaines questions de psychologie sociale.

Quand Mr Maurice Barrès écrivait *les Déracinés* (1898), *Wilhelm Meister* se présentait-il plus ou moins distinctement à son souvenir? Si l'on ne peut répondre affirmativement, on se convaincra

[1]) Bossert, *op. cit.* p. 383. [2]) *Edmond et Jules de Goncourt,* p. 375.
[3]) *Gottfried Keller, sa vie et ses œuvres,* Paris, 1899, p. 413.

du moins que l'auteur est familier avec les idées de Goethe; la critique a noté dans quelques-uns de ses ouvrages maintes façons de poser les problèmes psychologiques analogues à celles de Goethe. Mr Bourget constatait à propos du roman *Sous l'œil des Barbares* la même „rencontre entre l'âme artificielle et l'action, souvent dépeinte depuis la première monographie qu'en a donnée dans *Werther* ce connaisseur averti des périls de la trop grande culture qui fut Goethe“.[1] Dans *l'Ennemi des lois,* Mr Barrès s'est expliqué sur ce qu'il entend par le *goethisme*[2]), et dans *les Déracinés* nous serions tenté de voir dans ses jeunes héros imbus de la philosophie kantienne comme autant d'exemplaires de Wilhelm Meister qui, ne voulant plus de la terre natale, aspirent à commencer une vie nouvelle „pour le pays ignorant, pour la société qui leur est fermée, pour le métier étranger au leur“. Préoccupés de remédier à l'isolement qui stérilise les entreprises particulières, ils admirent Napoléon parce qu'ils saluent en lui un „professeur d'énergie“ et Mr Taine parce qu'ils découvrent en lui un penseur dont une partie du système va à glorifier dans un être le développement libre et puissant de la nature. Wilhelm n'aurait pas désavoué ces maximes et Mr Barrès a touché juste lorsqu'il formule les principes de ce qu'il appelle la philosophie goethienne. „Que chacun agisse selon ce qui convient dans son ordre. Respectons chez les autres la dignité humaine et comprenons qu'elle varie pour une part selon les milieux, les professions, les circonstances. Voilà ce que sait l'homme sociable, et c'est aussi ce que nous prescrit l'observation de la nature. Si vous formez un groupement, vous serez amené à considérer et à écouter tantôt celui-ci et tantôt celui-là, selon les intérêts que vous examinerez; car ce ne sont pas les mêmes hommes qui sont les plus capables de tout.“

A la conformité de pensée qui rapproche l'écrivain français de l'écrivain allemand, il faut en ajouter une autre qui n'est pas moins digne de remarque. Le même genre de beautés et de défauts que la critique signale dans l'ouvrage allemand, elle le retrouve dans le roman français. Nous rappelions plus haut que Mr Paul Stapfer traitait rudement Goethe de „farceur olympien qui se moque de ses lecteurs au point de vider tous ses vieux tiroirs dans les

---

[1]) Bourget, *op. cit.* p. 455. [2]) L'ennemi des lois, 1894, p. 295; *Note sur le mot goethien de la page 28.*

ernières pages de *Wilhelm Meister*“. Voici Mr Faguet[1]) qui, à on tour, déclare que *les Déracinés* sont un roman „trop touffu, rop surchargé, encombré de détails fastidieux“ et reproche à l'auteur le présenter sur le même plan et avec complaisance et sollicitude les choses de première importance et des documents insignifiants qu'ils semblent des „*fonds de tiroir* maladroitement utilisés“.[2]) Ainsi deux productions appartenant au même genre littéraire, offrant les mêmes difficultés, ayant pris naissance chez deux nations et à deux époques profondément différentes par leur passé intellectuel provoquent des jugements analogues. Il n'est pas hors de propos de constater ces rencontres; elles avertiront les futurs écrivains des écueils à éviter et témoignent en attendant que l'auteur de *Wilhelm Meister* et l'auteur des *Déracinés*, chacun dans les conditions du génie national, ont poursuivi le même but: „écrire sous une forme romanesque une véritable histoire contemporaine psychologique.“

Toutefois s'il est intéressant d'établir des points de contact entre Goethe et Mr Barrès, leurs vues sur la vie et le monde mettent entre eux la distance qui séparera toujours le Français instruit par les leçons d'une grande révolution et l'Allemand penseur, moins capable de s'attacher à des réalités vitales. L'étude de Spinoza avait appris à Goethe à regarder l'univers en déterministe impassible; l'homme n'est pour lui qu'un phénomène comme les autres et l'idée de patrie et de responsabilité individuelle et sociale lui est demeurée étrangère. Mr Barrès, lui, n'oublie pas que les énergies du moi doivent entrer au service du pays natal et que l'individu doit maintenir en lui le sentiment de la solidarité par la conscience de sa position humble et dépendante dans la collectivité et la suite des êtres. Ces divergences, Mr Bordeaux[3]) les a bien saisies, lorsqu'il a dit que

[1]) *Propos littéraires*, Paris, 1902, p. 267. [2]) L'exemple de *Wilhelm Meister* peut avoir eu une influence fâcheuse sur la composition du roman allemand en général et l'on se demande si c'est à cet ouvrage que Taine songeait lorsqu'il ne réclamait de la part des simples talents, de la plupart des écrivains que le don „d'amuser, de faire passer une heure agréable“. Il ajoutait: „Le moindre littérateur ou romancier allemand a la prétention de mettre en scène, comme Goethe, de grandes idées philosophiques, des vues sur la nature, l'humanité, la société, Dieu, la morale, etc. De là, ennui profond, quantité d'œuvres manquées, l'homme étant insuffisant; c'est vouloir faire tenir le monde dans une bouteille.“ – *Taine, sa vie et sa correspondance*, Paris, 1904, II, 368. [3]) *Les écrivains et les mœurs*, Paris 1900, p. 307.

„la culture du moi enseignée par Mr Barrès se raccorderait à l'olympisme de Goethe et au dilettantisme de Mr Renan"; mais la différence essentielle consiste en ce que Mr Barrès conseille „d'aimer la vie dans ses manifestations violentes qui élargissent notre sensibilité et de mêler son âme à l'âme collective de son temps, tandis que l'olympien garde devant la vie de son époque une attitude dédaigneuse et réservée".

Geibels Nachahmung der "Banks and Braes o' Bonie Doon".

Von

Otto Heller (St. Louis).

Gegenüber dem lockeren, im allgemeinen konventionellen und oberflächlichen Verhältnis, das in vergangenen Zeiten die Kunst des Lyrikers zu der „äußeren Natur" zu unterhalten pflegte, haben sich durch das 18. und 19. Jahrhundert hindurch diese Beziehungen gefestigt, vertieft, verinnerlicht und infolgedessen auch vielseitiger gestaltet. Im Epos und sogar im Drama mögen uns die Alten den Vorrang streitig machen; das aber, was heute den Begriff des Lyrischen in seiner Ganzheit ausmacht, ist eine Errungenschaft jener neuen Zeit, die für Deutschland mit dem Straßburger Liederfrühling Goethes schon voll hereinbrach.

Hinsichtlich des Umfangs und Charakters des seelischen Zusammenhangs zwischen dem Dichter und der „Natur" läßt sich nun unbeschadet aller sonstigen unterscheidenden Merkmale unschwer eine Reihe von Grundtypen aufstellen, welche unter den mir bekannten Abhandlungen über das Wesen der Lyrik m. E. in Richard M. Werner am schärfsten ausgeprägt erscheinen. Gewiß dürfte man die auffälligsten Besonderheiten in den Wechselbeziehungen des Dichters zur Natur, insofern sie für den Menschen, die Zeit oder die Rasse charakteristisch sind, zur literaturgeschichtlichen Gruppenbildung mit besserem Rechte verwenden als manche der längst üblichen oder neu aufkommenden Kriterien. Daß zwischen den einem Dichter kongenitalen, ferner den ihm bloß kongenialen und schließlich den auf dem Wege der überlegenden Mache gefundenen Kunstmitteln (etwa bei Auswahl

und Behandlung der „beseelten" Dinge) alsdann strengstens zu unterscheiden wäre, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Die allereinfachste Form der Zusammengehörigkeit des Dichters und der Natur gleicht dem Bunde zweier Seelen: sie leben so sehr füreinander, miteinander, ineinander, daß auch ihre Stimmungen sich jederzeit gegenseitig spiegeln und ergänzen. „Wie herrlich leuchtet mir die Natur!" Ihr Leuchten ist eben die Erwiderung auf des Dichters Freudenruf „O Glück, o Liebe!" Und muß er trüben Herzens von der Liebsten scheiden, so sendet die Natur „zum Abschiednehmen just das rechte Wetter".

Dies erfreulichste aller möglichen Verhältnisse ist zugleich das am häufigsten vorkommende. Indessen, so wie selbst das innigste Einvernehmen verwandtester Geister durch zeitweilige Mißverständnisse gestört oder getrübt werden mag, so fällt auch ein gelegentlicher Mißton in den reinen Zusammenklang der Natur und ihres Sängerfreundes. In der künstlerischen Auflösung (was nicht gleichbedeutend mit Versöhnung) derartiger Dissonanzen liegt bisweilen ein noch höherer Wert als in dem schon an sich interessanten Stimmungsgegensatz. Das eine ist unter allen Umständen klar: Durch je engere und echtere Bande ein Dichter sich mit der freien Gotteswelt verwoben fühlt, desto herber wird sein Leid, desto ergreifender seine Klage sein, wenn die vermeintliche Teilnehmerin all seines Erlebens in der Stunde der Not plötzlich eine herzlose Gleichgültigkeit an den Tag legt.

Selbstverständlich kann ein wirklicher Dichter eine beliebige geeignete Person als Trägerin des geschilderten Erlebnisses auftreten lassen. So läßt Robert Burns, der ein großer Heimatsdichter war, lang ehe geringere Leute das Stich- und Schlagwort von der alleinseligmachenden Heimatkunst, nicht, wie sie glaubten oder vorgaben, die Sache selbst, in die Welt setzen, in einem seiner schönsten Lieder ein verlassenes Mädchen ihr Klagelied in vorwurfsvollen Tönen anheben:[1])

Ye flowery banks o' bonie Doon,
How can ye blume sae fair?
How can ye chant, ye little birds,
And I sae fu' o' care?

---

[1]) Ich zitiere nach der zweiten Fassung (Second Set of "Sweet are the Banks"), die Burns dem Liede gab.

Thou'll break my heart, thou bonie bird,
That sings upon the bough:
Thou minds me o' the happy days
When my fause Luve was true!

Thou'll break my heart, thou bonie bird,
That sings beside thy mate:
For sae I sat, and sae I sang,
And wist na o' my fate!

Aft hae I rov'd by bonie Doon
To see the woodbine twine,
And ilka bird sang o' its luve,
And sae did I o' mine.

Wi' lightsome heart I pu'd a rose
Frae aff its thorny tree,
And my fause luver staw my rose,
But left the thorn wi' me.

Die geradezu erschütternde Wirkung der aus tiefstgekränktem Herzen strömenden und dennoch halbschmollenden Worte ist dadurch ermöglicht, daß der Anlaß zu dem Gedichte, das „Erlebnis", in seiner poetischen Verklärung ganz und rein aufgeht; aber auch, weil die Einkleidung sich dem Gegenstand vollkommen an den Leib schmiegt. Dies gilt namentlich von der Naturbeseelung. Sie ist so überzeugend, daß wir beinahe mitzürnen möchten über den tirilierenden Leichtsinn der Vögel und die „Niedertracht der leblosen Wesen" auf Flur und Aue. Außerdem: ich sprach vorhin von einer künstlerischen Aufhebung des Stimmungszwistes; im vorliegenden Falle darf man ohne Pedanterie ebenfalls von einer logischen Steigerung der Tragik sprechen, die dem Hörer mittelbar ins Bewußtsein tritt – die Natur ist falsch, nicht anders als das Herz, von dem das klagende Mädchen schnöde verraten ward. Und die Welt geht ihren Lauf..... Unter welchem andern Bilde bekämen wir wohl einen ähnlichen Begriff von der Alleinheit der Verlassenen?

Es dürfte lehrreich sein, dem herrlichen Burnsschen Liede ein Gedicht Emanuel Geibels gegenüberzustellen, worin das nämliche Motiv zur Verwendung gelangt, wiewohl ohne eine auch nur entfernt vergleichbare Wirkung. Von dem Gebrauche der Stoffe und Motive in der Kunst gilt eben in ganz besonderem Maße die Spruch-

wahrheit: wenn zwei dasselbe tun, so ist es nicht dasselbe. Das Geibelsche Gedicht[1]) lautet:

Wie rauscht ihr Waldesschatten
So kühl noch weit und breit!
Wie schaut im bunten Kleid
Ihr Blumen nur so lustig aus den Matten!
Wie mögt ihr Vöglein pfeifen
In dieser argen Zeit!
Mir ist so trüb, ich kann es kaum begreifen.

Ist's doch ein Traum gewesen,
Der sonder Spur verschwand,
Daß du, mein deutsches Land,
Noch einmal sei'st zu Ehren auserlesen.
Und wo in vor'gen Tagen
Der Stuhl des Kaisers stand,
Wächst fort das Gras; das muß ich ewig klagen.

Man braucht kein geriebener Plagiatenschnüffler zu sein, oder sagen wir Parallelenjäger, um in dem „Natureingang" obigen Gedichtes eine Anleihe des immerhin begüterten Deutschen bei seinem viel reicheren schottischen Sangesbruder zu erblicken. (Ebensowenig wird die zweite Hypothek abzuweisen sein, die Herr Walther von der Vogelweide auf dem Geibelschen Gedicht stehen hat.) Wieder dient ein heiteres Naturbild, in den herausgestellten Zügen dem am Anfang des schottischen Liedes entworfenen stark ähnelnd, menschlichem Schmerz zur grausamen Folie. Doch ist das schmerzerregende Moment ein ganz verschiedenes: die Klage entspringt dem Mißmut über enttäuschte politische Hoffnungen. So waltet denn kein richtiges Verhältnis zwischen dem Gegenstand und seiner poetischen Darstellung. Bei Geibel ruht das Naturbild auf erzwungenen und unmöglichen Voraussetzungen. Man kann sich ganz gut vorstellen, wie kindlich naive Einbildung aus der sinnfälligen Ähnlichkeit, die das „Liebesleben in der Natur" mit dem menschlichen Liebesleben hat, den holden Wahn von einer völligen Gemeinschaft der Gefühle herausspinnt. Ein schmollender Mann dagegen, ein verstimmter Patriot, der sich rhetorisch grämt, weil die Bäume und Blumen und Vögel nicht mit ihm grollen, — das ist ein entschie-

[1]) Emanuel Geibels Gesammelte Werke in 8 Bdn. 3. Aufl. Stuttgart, Cotta, 1893. IV, 196 (das Gedicht entstand i. J. 1849).

lener Mißgriff für einen modernen Dichter. Etwas andres ist es, wenn die Tendenzpoesie zu den Formen der Lehrfabel, Satire, Parodie greift oder wenn, wie in Walthers politischer Dichtung, das stereotype Zubehör der dichterischen Sprache einer bestimmten Periode zur Ausschmückung eines Zeitgedichts herangezogen wird.

Zugleich mit dem fremden Naturmotiv hat der Rytmus des Burnsschen Liedes auf Geibel vorbildlich eingewirkt. Doch wird in diesem Punkt anscheinend der Einfluß des einen Vorbilds schon nach der zweiten Zeile von dem des andern abgelöst. Und so läßt denn auch nach dem Abschluß der ersten Strofe Geibel das Naturmotiv plötzlich fallen und schwenkt mit einer formelhaften Wendung zu dem eigentlichen Thema ab, wogegen bei Burns beide Melodien in verschlungenem Fluß dahinströmen, die eine, wesentlichere, maßvoll anschwellend, die andere sich ihr unterordnend wie ein diskreter Diskantus – bis zum Ausklang des dominanten Septakkords.

Geibel hätte weit besser sich ausschließlich an das Walthersche Muster gehalten. Die Nachahmung des heterogenen schottischen Liebeslieds hat sein politisches Gedicht um jegliche Wirkung gebracht. Aber der natürliche Takt, der vor solchen Mißgriffen behütet, ist ein ausschließliches Vorrecht der Dichter erster Ordnung.

Verwandte Motive in Volkspoesien.

Von
Jakob Lautenbach (Dorpat).

Man sollte meinen, daß die Volkserzeugnisse, als zu einer Zeit entstanden, wo der Völkerverkehr noch nicht existierte, oder noch höchst unentwickelt war, eine geradezu absolute Ausschließlichkeit aufwiesen, daß davon nur die Volkserzeugnisse nahe verwandter Volksstämme eine Ausnahme bildeten usw. Daß jedoch bei näherer Betrachtung dem nicht so ist –, auch wenn man nicht der Ansicht huldigen kann, daß z. B. alle unsre Märchen aus dem Orient entlehnt seien –, davon überzeugte ich mich schon vor Jahren, als ich Kontexte oder Parallelen der litauischen und lettischen Volkslieder erforschte und herausgab.[1]) Es ergab sich dabei nämlich, daß zu mehreren in Metrum und Inhalt übereinstimmenden letto-litauischen Dainos, bzw. Volksliedern, verwandte Motive sich in griechischer, bulgarischer, serbischer und anderer Volkspoesie fanden. Und diese Verwandtschaft der Motive beschränkte sich nicht auf die arischen oder indogermanischen Völkerschaften allein, sondern sie ging in einigen Liedern über dieselben hinaus; sie erstreckte sich z. B. auch auf die nicht stammverwandten, ugrofinnischen Esten, die freilich seit vielen Jahrhunderten Nachbarn der lettischen Volksstämme sind. Daß man also in den Volkserzeugnissen gewiß ein internationales bzw. Menschheitsmoment antrifft, davon legt auch meine Abhandlung „Zur Parömiologie“[2]) ein beredtes Zeugnis ab.

Es sei mir gestattet, zur Bestätigung des Gesagten dieses Mal als Folie eine litauische Daina zu wählen, die zwar bereits in meinem

---

[1]) Vgl. „Očerki iz istorii litowsko-latyškago narodnago tworčestwa. Paralleljnye teksty i izsliedowanija.“ Jurjew (Dorpat), 1896.

[2]) Vgl. Studien zur vergl. Lit.-Gesch. VII, 3. Berl., 1907. S. 336.

oben erwähnten Buche mit ihren Varianten und dem lettischen Kontexte in die Paralleltexte eingerückt[1]) und dann in den Untersuchungen[2]) daselbst näher beleuchtet ist, die aber mit den später von mir in der südslawischen, russischen und neugriechischen Volkspoesie entdeckten Pendants mit analogen Motiven ein überaus interessantes Kollationsobjekt abgeben dürfte, zumal eine Variante dieser Daina bei Chamisso in die Kunstpoesie übergegangen ist.

Die betreffende litauische Daina ist in fast allen Sammlungen litauischer Volkslieder bei Rhesa, Nesselmann, Juškievič u. a. zu finden, und Kurschat macht uns mit ihrer Melodie bekannt.[3]) Bei L. J. Rhesa[4]) S. 98 und 99 trägt ihr Urtext die Überschrift „Tiltas" nebst der Übersetzung „Die Brücke", bei Kurschat jedoch passender „Ritt über die Brücke". Ich gebe hier diese Daina nach meiner eigenen rytmischen Übertragung wieder:

Brück-über ritt ich,
Ward scheu das Roß mir,
Ich fiel vom Roß herunter.
O weh! das war mir
Ein weiches Bettlein,
Im reinen, klaren Wasser!

Als ich erhob mich,
Um mich her schaute:
Da war kein lieber Freund mir.
Ich selber traurig,
Betrübt das Rößlein.
O weh! was nun zu machen?

Geflogen kamen
Drei liebe Schwäne
Her aus des Königs Garten.
Sich niederließen
Die lieben Schwäne
Auf's Grab des lieben Bruders.

Ein Schwan zu Füßen,
Ein Schwan zu Haupte,
Ein dritter Schwan zur Seite.
Die Braut zu Füßen,
Zu Haupt die Schwester,
Die Mutter an der Seite.

Die Braut, die grämte
Sich nur drei Wochen,
Das Schwesterlein drei Jahre,
Die liebe Mutter,
Die Hochehrwürd'ge,
Ihr ganzes langes Leben.

Es sei von dieser Daina sogleich auch eine Variante hier hergesetzt, wie sie Nesselmann[5]) übersetzt hat.

[1]) Vgl. Očerki etc. S. 66 ff. [2]) Ebenda S. 188 und 189. [3]) Vgl. seine Grammatik der Lit.-Sprache. Halle, 1876. S. 454. [4]) Vgl. Dainos oder Litauische Volkslieder, gesammelt, übersetzt und mit gegenüberstehendem Urtext herausgegeben. Nebst einer Abhandlung über die litauischen Volksgedichte. Königsberg, 1825. Neue Auflage von F. Kurschat. Berlin, 1843. [5]) Vgl. Litauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von G. H. F. Nesselmann. Mit einer Musikbeilage. Berlin, 1853, S. 304 ff.

Grad' auf der Brücke
Fiel ich vom Pferde,
Da lag ich in dem Kote.
Mein liebes Rößlein,
Mein dunkelbraunes,
Das stand an meiner Seite.

Der Braune trat mir
Auf Händ' und Füße,
Er trat in das Gesicht mir.
Es rann, es strömte
Mein Blut, so dunkel,
Wie Blätter der Päonie.

Da blieb ich liegen
Drei lange Wochen,
Von niemandem beachtet.
Drei Kuckuck kamen
Herbeigeflogen
Inmitten nächt'gen Dunkels.

Es schrien, schrien
Die bunten Vögel
Laut neben meinem Lager.
Es schrie der eine
Zu meinen Füßen,
An meinem Haupt der andre.

Der dritte aber,
Der bunte Kuckuck,
Gerad' an meinem Herzen.
Ich leide, leide,
Bin krank und leide,
Müßt mich auf Händen tragen.

Ach Schwester, Schwester,
Du liebe Schwester,
Bereite mir das Lager.
Der Pfühl von Seide,
Die Decke seiden,
Und Lilien unter'm Haupte.

Nie, nie genes' ich,
Ich seh', ich sterbe,
Drum will ich reuig enden.
Die Glocken weinen,
Es weint die Orgel,
Es weint die alte Mutter.

Nicht Glock' und Orgel
Wird mich erwecken,
Auch nicht die alte Mutter.
Erwecken wird mich
Die schwarze Erde,
Des Sarges weißes Bettchen.

Ich geh', ich gehe
Tief in die Erde,
Wo mich kein Leid wird treffen.
Da in der Erde
Sind weiße Bettchen,
Da wird kein Leid mich treffen.

Der Braut vermach' ich
Mein braunes Reitpferd,
Der Schwester schöne Kleider.
Der lieben Mutter,
Die mich erzogen,
Die schönsten Liebesworte.

Die Braut, die folgte
Mir bis zum Tore,
Auf halben Weg die Schwester,
Die liebe Mutter,
Die mich erzogen,
Bis an das Grab, das grüne.

Die Braut, die grämte
Sich nur drei Wochen,
Das Schwesterlein drei Jahre,
Die liebe Mutter,
Die mich erzogen,
Ihr ganzes langes Leben.

Die lettische Daina, die im hochlettischem Dialekt zuerst von F. Brivzemniak in seiner Volksliedersammlung[1]) aufgenommen ist, gebe ich gleichfalls in meiner eigenen Übersetzung wieder:

[1]) Vgl. Sbornik antropologičeskich i etnografičeskich statei o Rossii i stranach jei priježaščich, izdawajemyj W. A. Daškowym. Kniga II. Moskwa, 1873. Nr. 458.

Brück-über ritt ich,
Vom Roße fiel ich
Und wälzte mich im Kote.
Da blieb ich liegen
Zwei ganze Wochen,
Es fragte nach mir niemand.

In dritter Woche
Drei Kuckuck kamen
Inmitten nächt'gen Dunkels.
Es schrie der eine
Zu meinen Füßen,
An meinem Haupt der andre, –

Der dritte aber,
Der bunte Kuckuck,
Der schrie an meinem Herzen.
Die Braut, die grämte
Sich halben Monat,
Die Schwester dritthalb Jahre;

Jedoch das Mütterlein,
Die holde Wärterin,
Die grämte sich zeitlebens.
Die Braut geleitet
Nur aus dem Orte,
Die Schwester bis zur Kirche;

Jedoch das Mütterlein,
Die holde Wärterin,
Gerade bis zur Heimat.

Nun die hierzu gehörigen Pendants aus der slawischen und neugriechischen Volkspoesie. In der bulgarischen Volksdichtung trägt das entsprechende Gedicht die Überschrift „Falkenbotschaft“ [1]) und lautet:

Auf der Alpe schlugen sich zwei Drachen,
Schlugen sich bis trübe floß die Donau,
Und des Kampfes Ende war in Budim [2]) –
War in Budim in dem dunkeln Kerker.
Dort im Kerker lag der junge Grujo,
Lag neun Jahre in dem Kerker Budims.
Stets auf seiner Schulter saß sein Falk' ihm,
Und er speist mit Blut aus seiner Wang' ihn,
Tränkt ihn mit der Trän' aus seinen Augen.
„Wachse, Vogel, wachse, bis du stark bist,
Denn nach meinem Hof' will ich dich senden!
Aber, wirst du, Falk, den Hof auch finden?“
Sprach zum Grujo drauf der graue Falke:
„Nicht doch, Grujo, nicht doch, junger Held du!
Seh' ich deinen Hof, ich kenn' ihn nimmer.“
Sprach zum Falken drauf der junge Grujo:
„Laß dir sagen denn, o Falk, und höre!
Meinen Hof, du kannst ihn nicht verfehlen.
In der Mitt' ein weißer Röhrenbrunn' ist,
An dem Brunnen steht ein weißer Weinstock
Und ein krummer Obstbaum bei dem Weinstock.“

---

[1]) Vgl. Bulgarische Volksdichtungen. Gesammelt und in's Deutsche übertragen von Georg Rosen. Leipzig, 1879. S. 207 und 208. [2]) Es ist die Stadt Ofen.

Da erhob der Falke sich zum Fluge
Und gelangte hin nach Grujos Hofe.
Überwachsen war der Hof mit Grase,
Welk und trocken war der weiße Weinstock,
Wasserlos der weiße Röhrenbrunnen,
Und verdorrt der krumme Baum daneben.
Drei Kuckucke saßen auf dem Baume;
Einer girrt' vom Abend bis zum Morgen,
Dann der zweit' vom Morgen bis zum Abend,
Und der dritte immer, immer, immer.
Auf von Grujos Hof schwang sich der Falke,
Kehrte wieder nach dem Kerker Budims —
Kerker Budims zu dem jungen Grujo.
Nieder setzt' er sich auf seine Schulter
Und berichtete von den drei Vögeln:
„Einer klagt vom Morgen bis zum Abend,
Und der zweit' vom Abend bis zum Morgen,
Und der dritte immer, immer, immer."
Sprach zum Falken drauf der junge Grujo:
„Der am Abend klagt bis an den Morgen,
Der, o Falke, ist mein treues Eh'weib;
Der vom Morgen klagt bis an den Abend,
Der, o Falk, ist meine liebe Schwester;
Doch der klagte immer, immer, immer,
Der, o Falk, ist meine alte Mutter." [1])

Im Serbischen lautet das entsprechende Volkslied unter dem Titel „Mutter, Schwester und Gattin" [2]) also:

Auf dem Altan wandelte Johannes,
Unter ihm entzwei brach da der Altan,
Daß im Fall die Rechte er zerbrochen.
Fand sich eine Ärztin für den Jüngling,
Aus dem grünen Waldgebirg' die Wila;
Doch gar großen Lohn begehrt die Ärztin:
Von der Mutter, ihre weiße Rechte,
Von der Schwester, ihre seidnen Haare,
Von der Gattin ihren Perlenhalsschmuck.
Willig gibt die Mutter ihre Rechte,
Gibt den Schmuck des seidnen Haar's die Schwester,
Doch die Gattin nicht die Perlenschnüre.

---

[1]) Vgl. ebenda S. 248, wo sich die Mutter gleichfalls in einen Kuckuck verwandelt und über ihre von der Pest dahin gerafften Söhne Tag und Nacht klagend girrt. [2]) Vgl. Die Volksharfe. Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen. Zweites Bändchen. Stuttgart, 1838. S. 25 und 26.

„Nein, ich gebe nicht die Perlenschnüre!
Eingebrachtes sind sie von dem Vater." –
Drob erzürnt des Waldgebirges Wila,
Träufelt Gift in des Johannes Wunde.
Starb der Knabe! Wehe, arme Mutter!
Da begannen graue Kuckucksweibchen,
Drei, begannen ihre Klagetöne.
Eines schreit und klaget unaufhörlich,
Und ein andres morgens früh und abends,
Doch das dritte schreit, wenn es ihm einfällt.
Welches ist's, das unaufhörlich schreiet?
's ist die arme Mutter des Johannes.
Welches morgens früh und spät am Abend?
Die betrübte Schwester des Johannes.
Welches schreiet, wenn's ihm eben einfällt?
's ist die junge Gattin des Johannes.[1])

Aus dem Russischen ist hierzu als Gegenstück nur ein Sprichwort bei W. Dahl[2]) anzuführen: Die junge Frau wehklagt bis zum Morgentau, die Schwester bis zum goldnen Ringe, die Mutter bis zum Lebensende. Ein Lied mit analogen Motiven in der russischen Volkspoesie ist mir nicht gelungen aufzufinden. Endlich im Neugriechischen begegnen wir einem Volksliede „Die Klage der Mutter":[3])

Wer Jammerklagen hören will und finstre Trauerlieder,
Geh' in die Meteorenstädt', an ihre Straßenecken,
Da weint die Mutter um ihr Kind, das Kind um seine Mutter.
An ihrem Fenster sitzen sie und schauen nach dem Ufer,
Wie's Rebhuhn hängen sie den Kopf, entfiedert wie die Ente,
Und tragen Kleider, die sind schwarz, wie eines Raben Flügel.
Sie seh'n, wie Barken segeln aus, sie seh'n, wie Schiffe kommen:
Ihr Schiffe, ihr Schaluppen ihr, und ihr, ihr kleinen Barken,
Habt ihr den Jannes nicht geseh'n, nicht meinen Sohn, den Jannes? –
Und sah ich ihn, und traf ich ihn, woran sollt' ich ihn kennen?
Doch gib mir seine Zeichen an, vielleicht, daß ich ihn kenne. –
Er war so hoch, er war so schlank, so stark wie die Cypresse,
Er hatte einen schönen Ring an seinem kleinen Finger.
Doch schöner als derselbe Ring erglänzte noch sein Finger. –

---

[1]) In einem bosnisch-herzegowinischen Märchen „Neun Brüder und eine Schwester" verwandelt sich die Schwester in einen grauen Kuckuck und sitzend auf einer Buche am Wege schreit und wehklagt sie um ihre verlassenen Kinder und ihre gestorbenen neun Brüder. Vgl. Skaski slawjanskich narodow. Perewod M. A. Ljaninoj S.-Peterburg 1899 goda. S. 56. [2]) Vgl. Poslowizy russkago naroda. Moskwa, 1862. S. 411. [3]) Vgl. Die Volksharfe VI, 5.

Den sah'n wir in der Barbarei, im Sande, gestern abend;
Die weißen Vögel speisten ihn, die schwarzen ihn umkreisten:
Ein Vöglein nur, ein Vöglein schön, das wollt' allein nicht essen.
Und jener zu dem Vöglein sprach mit seinen trocknen Lippen:
Iß, Vöglein, schönes Vöglein du, iß von des Tapfern Schultern,
Daß ellendick dein Flügel werd' und spannendick die Klaue.
Auf deinen Flügeln will ich dann drei schwarze Briefe schreiben,
Den einen an die Mutter mein, den andern an die Schwester,
Den dritten und den letzten Brief an meine Heißersehnte.
Die Mutter liest den ihrigen, und meine Schwester weinet,
Die Schwester liest den ihrigen, und meine Liebste weinet,
Die Liebste liest den ihrigen, und alle Welt muß weinen.

Beim Betrachten dieser Perlen aus den verschiedenartigen Volkspoesien fallen uns unwillkürlich die Worte Lessings ein: „Sie würden auch daraus lernen, daß unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und daß lebhafte Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind. Es ist nicht lange, als ich in „Ruhigs litauischem Wörterbuche“ blätterte, und am Ende der vorläufigen Betrachtungen über diese Sprache eine hierher gehörige Seltenheit antraf, die mich unendlich vergnügte. Einige litauische „Dainos“ oder Liederchen nämlich, wie sie die gemeinen Mädchen daselbst singen. Welch ein naiver Witz! Welch reizende Einfalt!“ — — „Die häufigen Diminutiva und die vielen Selbstlauter, mit den Buchstaben l, r und t untermengt, sagt Ruhig, machen die Sprache in Liedern ungemein lieblich.“[1]) Der naive Witz, die reizende Einfalt können im allgemeinen als Merkmale der Volkspoesie auf alle von uns hier angeführten Volksdichtungen bezogen werden. Dagegen wenn man die äußere Form, das Metrum, in's Auge faßt, so treten die letto-litauischen Lieder auf die eine, die südslawischen auf die andre Seite; die einen haben ein besonderes, unter sich übereinstimmendes Versmaß und die andern hinwiederum gleichfalls ein besonderes unter sich kongruierendes Metrum. Hat das eine — das letto-litauische Versmaß — etwas Leichtes und Liebliches, ja, Sangbares an sich, so hat das andre — das südslawische und dabei auch das neugriechische — hier etwas Schwerfälliges; die eine Dichtung zeigt hier mehr lyrischen, die andre dagegen mehr epischen Charakter. Zum letzteren ist auch das Sprichwort zuzurechnen. Wehmütiges und

[1]) Vgl. „Aus den Briefen, die neueste Literatur betreffend“. Den 19. April 1759. Dreiunddreißigster Brief.

twas Düsteres hauchen alle von uns eben kennen gelernten Poesien us. Resumieren wir nun ihren Inhalt.

Nach den letto-litauischen Dainos erzählt ein Jüngling, daß er über eine Brücke ritt, vom scheu gewordenen Pferde stürzte, welches hm Hände, Füße und das Gesicht zertrat, so daß dunkles Blut floß (lit. Var.). Dann lag er lange – zwei Wochen (lett. D.), oder drei Wochen (lit. Var.) – und niemand kam zu ihm. Endlich mitten in dunkler Nacht fliegen zu ihm drei Schwäne oder drei Kuckucke. Sie lassen sich auf sein Grab nieder, der eine am Fußende, der andre am Kopfende, der dritte an der Seite am Herzen, und erheben ihr Geschrei. Das sind weder Schwäne, noch Kuckucke, sondern seine Braut, die sich zu den Füßen, seine Schwester, die sich zu Häupten, und seine Mutter, die sich zur Seite, näher dem Herzen, gesetzt haben. Die Braut trauert um ihn drei Wochen (lit. D.) oder einen halben Monat (lett. D.), die Schwester drei (lit. D.), oder dritthalb Jahre (lett. D.), die Mutter ihr ganzes Leben. Die Braut geleitet ihn bis zum Tor (lit. Var.) oder vom Orte aus (lett. D.), die Schwester den halben Weg oder bis zur Kirche, die Mutter bis zum Grab, bzw. zur Heimat. Nach der lit. Variante erzählt der Jüngling noch eingehender, daß um ihn klagen werden die Glocken, die Orgel und die alte Mutter; jedoch weder Glocken, noch Orgel, noch das alte Mütterlein werden ihn durch ihr Klagen auferwecken. Er gehe jetzt in dasjenige Land, wo es keine Trübsal mehr gebe.

Nach dem bulgarischen Liede schlugen sich zwei Drachen bis trübe die Donau floß und des Kampfes Ende im dunkeln Kerker war, wo der junge Grujo lag neun Jahre. Er speist da seinen Falken mit dem Blut aus seiner Wange und tränkt ihn mit den Tränen aus seinen Augen, damit er wachse und stark werde, um nach seinem Hofe fliegen zu können. Damit der Falke den Hof ja erkenne, erzählt ihm der Held, daß da in der Mitte ein weißer Röhrenbrunnen sei; an dem Brunnen stehe ein weißer Weinstock und daneben ein krummer Obstbaum. Der Falke fliegt hin und findet den Hof mit dem Grase überwachsen, welk und trocken den Weinstock, wasserlos den Röhrenbrunnen und verdorrt den Obstbaum. Auf ihm sitzen drei Kuckucke, die zu verschiedenen Zeiten schreien. Darauf flog der Falke zum Kerker zurück, setzte sich auf die Schulter des Grujo und berichtete von den drei Vögeln. Da antwortete Grujo, daß der Kuckuck, der vom Abend bis zum Morgen schreie, sein treues

Eheweib, der vom Morgen bis zum Abend schreie, seine liebe Schwester, doch derjenige, der immer schreie, seine alte Mutter sei.

Nach dem serbischen Liede stürzt Johannes vom brechenden Altan herunter und zerbricht sich die Rechte. Als Ärztin findet sich des Waldgebirges Wila ein; doch begehrt sie als Lohn von seiner Mutter die weiße Rechte, von seiner Schwester das seidene Haar und von seiner Gattin den Perlenschmuck. Mutter und Schwester geben das Begehrte, jedoch die Gattin nicht; denn die Perlen seien Mitgift von ihrem Vater. Darüber erzürnt die Wila und träufelt Gift in die Wunde des Johannes, so daß er stirbt. Nun beginnen drei Kuckucksweibchen ihre Klagetöne. Eines schreit und klagt unaufhörlich, – es ist die Mutter, ein andres morgens früh und abends, es ist die Schwester, und das dritte, wann es ihm einfällt, es ist die Gattin des Johannes.

Im Russischen haben wir statt der Expansion des Stoffes schon das Ergebnis und zwar das allerkürzeste, nämlich in der Form des Sprichwortes: die junge Frau wehklagt bis zum Morgentau, die Schwester bis zum goldenen Ringe, die Mutter bis an ihr Lebensende. Daß aber, wie schon gesagt, auch in dieser Sprache das entsprechende Lied vorhanden sein muß, oder vorhanden war, dafür spricht eben das Vorhandensein dieser Parömie.

Endlich nach dem neugriechischen Liede befindet sich Jannes in der Barbarei, im Sande, von weißen und schwarzen Vögeln umkreist. Wie Grujo seinen Falken füttert, so muntert Jannes ein schönes Vöglein auf, von seinen Schultern zu essen, damit seine Flügel ellendick werden und er drei schwarze Briefe – an die Mutter, die Schwester und die Heißersehnte – schreiben könne. Der rührendste Brief ist der letzte, an die Liebste.

Wir sehen also, daß, während die letto-litauischen Dainos unter sich im ganzen übereinstimmen, die slavischen Erzeugnisse dagegen nicht allein von ihnen, sondern auch voneinander recht sehr abweichen und das neugriechische Gedicht von allen den größten Abstand hat. Und doch enthalten alle insgesamt verwandte Motive. Welche sind das? Wenn wir von dem verunglückten jungen Manne absehen, der zwar als der Mittelpunkt in allen unsern Gedichten vorkommt, jedoch verschiedene Schicksale erleidet, so kann man nicht leugnen, daß die drei Kuckucke, die im litauischen, lettischen, bulgarischen und serbischen Liede erscheinen und sich als Braut oder Frau, Schwester

und Mutter des Verunglückten erweisen, stark verwandte Motive sind. Georg Rosen macht die Bemerkung,[1]) daß der Kuckuck den Südslawen das Symbol der Ängstlichkeit und der Trauer sei; daß sein Ruf als sehnsüchtige, hilflose Klage aufgefaßt werde. Als ein ähnliches Symbol gilt er auch den baltischen oder letto-litauischen Völkerschaften. Da ist der Kuckuck auch der Wahrsagevogel, bei dem man sich über Leben und Tod erkundigt; der z. B. nach einer lettischen Daina dem gestorbenen Hirten auf einer krummen Birke, – die an den krummen Obstbaum im Bulgarischen erinnert – die Glocken läutet. Und wenn in den litauischen Dainos außer dem Kuckuck der Schwan vorkommt, so ist von ihm fast das Gleiche zu sagen, was vom Kuckuck. Auch er gilt, wie wir im folgenden es noch sehen werden – als Wahrsagevogel, der z. B. nach litauischen Dainos Kriegsbotschaft und nach lettischen Liebesbotschaft bringt.[2]) Ferner in den letto-litauischen sowohl als in den südslawischen Liedern ist als stark verwandtes Motiv zu betrachten die in ihnen zum Ausdruck gebrachte Ansicht, daß die Braut oder Frau den niedrigsten, die Mutter dagegen den höchsten Grad der Trauer um den Helden bekundet. Außerdem speziell das serbische Gedicht berichtet, daß die Mutter für den. Sohn willig ihre weiße Rechte hergab, die Schwester ihre seidenen Haare für den Bruder opferte, die Gattin aber ihre weißen Perlen für ihren Mann nicht darbrachte. Auch hier in der Darbringung wie in der Trauer hält die Schwester zwischen Braut (Frau) und Mutter die Mitte ein. Es muß noch bemerkt werden, daß mit Ausnahme des neugriechischen Liedes, wo die Gradation der Trauer nicht deutlich zum Ausdruck gebracht ist, sie in sämtlichen übrigen uns bekannt gewordenen Texten unsres Themas stattfindet, nur mit dem Unterschiede, daß nach letto-litauischen und südslawischen Liedern sie sich auf einen gewissen Mann – Grujo, Johannes, oder wie er noch heißen mochte – bezieht, also spezialisiert, daß hingegen nach der russischen Parömie sie generalisiert worden ist, wie es eben der Charakter des Sprichwortes erheischt. Hier ist nicht mehr der bestimmte Jüngling, der über die Brücke ritt, oder Grujo, Johannes, Jannes gemeint, um den speziell getrauert wird, sondern schlechthin jeder umgekommene oder verunglückte Mann, der eine Frau, Schwester und Mutter

[1]) Vgl. ebd. S. 39. [2]) Vgl. meine Očerki S. 47ff. und S. 177.

hinterläßt. Hier ist eben die dem Einzelfalle entnommene Verallge-meinerung, woraus das Sprichwort hervorgeht.

Das hier von uns in Erwägung gezogene russische Sprichwort ist ja gewiß ebenso, wie jedes andre Sprichwort auch, aus einer unsern Liedern ähnlichen russischen Dichtung, einem Liede, einer Erzählung, einer Lebenserfahrung etc. entstanden, wie z. B. die Moral aus den Fabeln resultiert. Die bezeichnendsten Beispiele dafür, wie Parömien entstehen, findet man beim Fabeldichter Aesop. Nehmen wir da z. B. die Fabel *Νέος ἄσωτος καὶ Χελιδών*,[1]) in welcher von einem verschwenderischen Jüngling erzählt wird, der sein väterliches Gut vergeudet hat. Als ihm nur noch ein Rock übriggeblieben war, verkaufte er beim Anblick der ersten Schwalbe auch den. Aber seine Hoffnung auf baldige Wiederkehr des Frühlings erfüllte sich nicht. Er mußte seine Leichtfertigkeit teuer bezahlen, da wieder Fröste eintraten, ja, die Schwalbe umkam. Eine Schwalbe macht eben noch keinen Sommer. Diese Moral von der Geschichte wurde zum allgemein verbreiteten warnenden Sprichwort, das bereits im klassischen Altertum bei vielen Schriftstellern – z. B. bei Aristoteles in der Nikomachischen Ethik – und Parömiographen anzutreffen ist und in der Folgezeit bei den meisten Völkern vorkommt.[2]) Bei Aesop finden sich noch viele andere Beispiele für den Ursprung der verschiedenen Parömien, die nachher bei den alten, wie neuen Völkern in Gebrauch gekommen sind. Ähnlich, wie die aus den Aesopischen Fabeln und Erzählungen sich ergebende Moral zur Parömie erhoben wurde, muß auch das betreffende russische Sprichwort entstanden sein. Wie wir für die Moral eine sie erläuternde Fabel, Geschichte voraussetzen müssen, so gewiß muß man annehmen, daß unser Sprichwort nur ein Auszug aus einem Volksgedichte oder eine Rekapitulation einer Geschichte oder dgl. ist. Der umgekehrte Vorgang, daß nämlich das Sprichwort z. B. zu den uns bekannten Gedichten mit verwandten Motiven expandiert worden sei, ist wohl in der Kunstpoesie, aber nicht in der Volkspoesie möglich. Denn die letztere wendet nicht die Reflexion in dem Maße an, wie die erstere. Zudem ist es geradezu ein Charakteristikum der Volks-poesie, daß in derselben längere Dichtungen sich in einzelne kurze

---

[1]) Vgl. Fab. Aes. ed. ster. 1829, Nr. 123. – *Αἰσωπείων Μύθων Συναγωγή*. Fab. Aesopicae Collectae. Ex Recognitione Caroli Halmii. Lipsiae, MDCCCLXXV. S. 149, Nr. 304. [2]) Vgl. meine Abhandlung „Zur Parömiologie". S. 349.

Genrebildchen zerbröckeln, wie hierzu namentlich lettische Volkslieder als Beispiel dienen können, wo viele längere Dainos sich im Laufe der Zeit in kurze Vierzeiler aufgelöst haben. Übrigens ereignet es sich auch zuweilen beim Aufzeichnen und Sammeln der Volkspoesie, daß auseinanderliegende oder manchmal sogar heterogene Teile zu einem Ganzen verknüpft werden. Für obigen Gesichtspunkt ist recht lehrreich die litauische Daina („Her zogen die Schwäne mit Kriegsgesang“), welche nebst andern in Adalbert Chamissos Gedichten [1]) Aufnahme gefunden hat. Sie trägt bei ihm den Titel „Der Sohn der Witwe“ und ist nur eine interessante Variante der von uns bereits kennen gelernten Dainos.

Bei Chamisso haben wir mit Ausschluß der Partien, wo von den drei Schwänen und der Abstufung der Trauer die Rede geht, eine Daina vor uns, die als Kriegslied in einer großen Anzahl von Varianten in den litauischen und lettischen Volksliedern vorhanden ist.[2]) Danach bringt eine Schar von Schwänen oder ein schwarzer Rabe (lit. Dainos), oder die Meise (lett. Dainos, auch zwei Tauben treten hier auf) die Kriegsbotschaft. Die Schwester schmückt die Mütze des jungen Kriegers, hilft ihm sich rüsten, und Braut, Schwester und Mutter begleiten ihn weinend aus und dabei ihn mit Fragen bestürmend, wann er wiederkehren werde. Nach litauischen Dainos antwortet er, daß er dann wiederkehren werde, wann des Vaters rote Rose aufblühen werde; nach lettischen Liedern – wenn seine eben von ihm gepflanzte Eiche wachsen werde, oder nach neun Sommern usw. Endlich nach lit. und lett. Dainos übereinstimmend antwortet der Reitersmann, daß, falls er nicht wiederkehren sollte, sein wackeres Roß jedenfalls nach Hause laufen werde, das werde von ihm berichten. Und nach langem Warten und Sehnen kommt endlich wiehernd das Rößlein zurück, aber leider ohne den lieben Reiter. Es schildert in den lebhaftesten Farben heiße Treffen, blutige Schlachten, wo sein Reiter gefallen sei. Nun beginnt ein großes Wehklagen und Trauern der Frauen, in das die Sonne niedergehend mit einstimmt, neun Morgen sich in Nebelschleier hüllend, am zehnten überhaupt nicht aufgehend. Einige Dainos

[1]) Chamissos gesammelte Werke. Neu durchgesehene und vermehrte Ausgabe mit biographischer Einleitung von Max Koch. Stuttgart, Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1905. II, 143. [2]) Vgl. meine Očerki S. 47 ff. und S. 168 ff.

schildern dann noch die lettische Walhalla, berichten, daß auf dem Schlachtfelde Dieva-déli (Gottessöhne) einhergehen, die Seelen gefallener Krieger auflesen, sie in ein weißes Wolltuch einhüllen, in heiligen Schatten bringen, in Gotteswiege legen und die Göttin Laima zum Wiegen anstellen, die dabei den im Kriege Gefallenen als unsterblich preist.

Die von Chamisso bearbeitete litauische Daina ist nicht die einzige, welche den von den drei Vögeln — Braut, Schwester und Mutter — beklagten jungen Mann als im Kriege gefallen vorführt. Es gibt noch andre Dainos, die den Beklagten auf dem Schlachtfelde fallen lassen. Z. B. bei Juškievič[1]) heißt es im einem Liede, daß die Schwester sich begeben habe — wie es auch in lettischen Liedern vorkommt — die Schlacht sich anzusehen. Zitternd wie ein Espenblatt geht sie an den Kriegern vorüber. Sie sieht den Bruder mitten im Treffen wie die liebe Eiche im Walde emporragen und dann, o weh, fallen. Darauf fliegen zu ihm drei bunte Kuckucke, und es ereignet sich nun alles so, wie wir es bereits wissen. Diese Varianten sind uns erstens insofern belehrend, als sie ebenso, wie die bulgarische Romanze, von einem Kampfe berichten, an dem der beklagte Held teilgenommen hat, und zweitens, als sie uns die Veränderlichkeit des Stoffes verdeutlichen, die eben den Charakter der Volkspoesie ausmacht. Ein Volksgedicht kann leicht seine Verse vermehren oder verringern; von vielen bis auf wenige, ja, einen einzigen Vers zusammenschrumpfen. Da haben wir lange Lieder, wie z. B. die obigen bei Nesselmann und Chamisso, dann kürzere, wie die bei Rhesa und Brivzemniak; das lange bulgarische, das kürzere serbische und neugriechische und endlich das bis aufs äußerste, bis auf einige Zeilen zusammengeschrumpfte russische Volksgedicht, das schließlich zum Sprichwort geworden ist. Aber alle insgesamt enthalten sie ein verwandtes Motiv, einen auf eine gewisse Wirkung abzielenden Kunstgriff — einen bedeutsamen Zug in der dichterischen Erfindung; sie singen und sagen von einer und derselben Idee; sie verherrlichen mutatis mutandis die Mutterliebe.

Wir haben hier alte, echte Volkspoesie, einen durch Jahrhunderte von Geschlecht zu Geschlecht, von Munde zu Munde im Volke tradierten Sagen- oder besser Liederstoff. Dafür sprechen die my-

[1]) Vgl. Lietùviškos Dáinos. Kasan, 1880. No. 1085.

nologischen Reminiszenzen, welche sich darin finden, z. B. im serbischen Liede die Wila, welche sich der Serbe, ja auch Bulgar,[1] denkt, wie der Grieche die Nymphe, in jugendlicher Frauengestalt von großer Schönheit und Schnelligkeit; die in Nebelschleier sich hüllende, mit den Frauen trauernde Sonne in der lit. Daina bei Chamisso; dann die Metamorphosen, welche stets da auf mythologisches Material schließen lassen, wo sie vorkommen. Außer den Verwandlungen der Frauen in Schwäne oder Kuckucke werden in den Varianten noch andre erwähnt. Z. B. in einer Daina bei Juškievič[2]) erzählt das zurückgekehrte Roß, daß da, wo der Kopf des Helden niederfiel, ein grauer Stein entstand, und wo sein Blut sich ergoß, ein tiefer Strom entsprang. Zudem begegnen wir auch mythischen Zahlen in unsern Liedern, wie: n e u n und d r e i. Auf die Zahl n e u n stößt man sehr häufig auch in der Edda. So spricht z. B. Vafthrudner: „Von den Runen der Riesen kann ich Wahres sagen: ich kam in n e u n Lande bis vor Nifthel unten, wo durch Hell die Männer sterben."[3]) In der jüngeren Edda in Gylfe-ginning (Dämesaga 21) heißt es: „Niord und Skade kamen überein, daß sie n e u n Nächte in den Gebirgen sein wollten — —." Heimdallur (S. 29) spricht:

N e u n Jungfrauen hab' ich zu Müttern,
Neun Schwestern sind sie, deren Sohn ich bin.

Endlich ist bekanntlich auch die Dreizahl eine heilige Zahl und vielleicht hier gleichfalls mythisch zu deuten, auf die drei Schicksalsgöttinnen, die den Letto-Litauern und Slawen ebenso, wie den übrigen Indo-Germanen bekannt sind,[4]) zu beziehen.

---

[1]) Vgl. G. Rosen, Bulgarische Volksdichtungen. S. 35. [2]) Vgl. ebd. Nr. 1136. [3]) Vgl. Fr. Majer, Mythol. Lieder der Skandinavier. S. 149. — Die Edda. Deutsch von Wilhelm Jordan. Frankfurt a. M. 1889. S. 29 und 55. — Očerki S. 118 und 119. [4]) Vgl. Očerki S. 149 ff.

Besprechungen.

Becker, Filipp August, Geschichte der spanischen Literatur. Straßburg, K. J. Trübner, 1904. VII, 151 S. kl.-8°.

Der literarische Einfluß Spaniens auf das übrige Europa war lange Zeit und vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert so groß, daß eine Geschichte der spanischen Literatur ein Anrecht darauf hat, auch in dieser Zeitschrift besprochen zu werden.

Becker bezweckt mit seinem Buch „eine übersichtliche anschauliche und im Zusammenhang lesbare Vorführung des Wesentlichsten aus der spanischen Literatur". Da Anmerkungen und Literaturangaben bei ihm vollständig fehlen, so hat er offenbar weitere Kreise als Leser im Auge. Seine Absicht hat er wohl so ziemlich erreicht: Er hat den umfassenden Stoff übersichtlich in 10 Kapitel gegliedert (das Mittelalter bis 1400, 15. Jahrhundert, 16. Jahrhundert: Poesie, 16 Jahrhundert: Prosa, Cervantes, Lope de Vega, das Schauspiel nach Lope de Vega, die übrige Literatur des 17. Jahrhunderts, 18. Jahrhundert, 19. Jahrhundert); die Auswahl des Stoffes ist geschickt, das Dargebotene genügend um die Eigenarten, die verschiedenen Richtungen in der spanischen Literatur zu veranschaulichen; die Größen sind verhältnismäßig ausführlich gewürdigt, die Angaben im großen und ganzen richtig, und das Buch ist auch lesbar.

Dieses Lob erfährt leider durch die Aufdeckung mehrerer empfindlicher Mängel gleich wieder eine Abschwächung und Einschränkung. Daß Becker den Einfluß der spanischen Dichtung auf das übrige Europa und die zahlreichen Gelegenheiten zur Vergleichung mit ähnlichen andern Erscheinungen in andern Literaturen vernachlässigte, die Fitzmaurice-Kelly z. B. zu manchen treffenden Bemerkungen in seinem Kompendium Anlaß boten, soll ihm nicht zur Last gelegt werden, seine kurze gedrängte Darstellung ließ dafür keinen Raum. Schlimm ist es aber, daß es ihm so sehr an Selbständigkeit gebricht. Becker hat vorwiegend nicht sowohl die spanische Literatur als vielmehr die spanischen Literaturgeschichten studiert. Sein Büchlein ist in der Hauptsache eine Kompilation, und zwar eine, in der nur die naheliegenden Quellen verwertet worden sind. Ticknor, Baist, Schack, A. Schaeffer und vielleicht noch einige andre Kompendien lieferten ihm das Material, das er geschickt genug verarbeitete, so daß der Laie glauben mochte, eine originelle Leistung vor sich zu haben. Der Kundige

ber wird leicht die vielen Lappen erkennen, aus denen das Ganze zuammengeflickt ist, um so leichter – und das ist das schlimmste – als ecker es nicht verschmähte, sich seine Vorlagen in ausgiebigster Weise vörtlich zunutze zu machen, ohne sie anzuführen. In andern Fällen ercheint Becker zwar selbständig im Ausdruck; aber im Grunde exzerpiert, kürzt und parafrasiert er seine Quellen nur. Ich gehe sogleich daran, meine Behauptungen durch eine kleine Auswahl von Stellen zu belegen.

Für die Zeit bis zum 16. Jahrhundert ist dem Verfasser hauptsächlich Baist Stofflieferant gewesen. Mit einem solch trefflichen Führer konnte er freilich nicht fehlgehen. So ist z. B. entnommen Seite 11 = Baist S. 412/13, Becker S. 18 = Baist S. 426, Becker S. 19 = Baist S. 429, Becker S. 20/21 = Baist S. 428/430, Becker S. 23 = Baist S. 434 und 437, Becker S. 23/24 = Baist S. 436/37, Becker S. 25 = Baist 446, Becker S. 26 = Baist S. 442, Becker S. 30 = Baist S. 463/64, Becker S. 38/39 = Baist S. 457/58 usw.

Wie weit oft hierbei die wörtliche Benützung geht, mag aus nachfolgenden Gegenüberstellungen ersehen werden:

Becker S. 13	Baist S. 405
. . . in einem der eigenartigsten Werke, welches die spanische Literatur gezeitigt hat, im *Libro de buen amor* des Erzpriesters von Hita.	Sein Buch *el libro de buen amor* ist auch äußerlich das eigenartigste Erzeugnis der altspanischen Literatur.
Ibidem	
Da Juan Ruiz nämlich ein Sünder ist wie andre Menschen auch, so hat er viel geliebt.[1])	Da Juan Ruiz ein Mensch ist wie andere Sünder, hat auch er oft geliebt.
S. 14	
Dies alles läßt der Erzpriester von Hita in buntem Wechsel an uns vorüberziehen.	In buntem Wechsel zieht vorüber, was er genossen und geschaut hat.
S. 18	S. 426
Von dem als Liebesmärtyrer bis auf unsre Tage in Sage und Dichtung gefeierten Galicier Macias.	Als Liebesmärtyrer wurde er (Macias) zur legendarischen Figur und blieb bis heute ein beliebter Gegenstand der Dichtung.
S. 23	S. 434
. . . so kommen in der Prosa dieses Zeitraums vor allem die gelehrten Bestrebungen eines zunehmenden Bildungsbedürfnisses zur Geltung. Hochsinnige Magnaten . . . regten eine ausgedehnte Übersetzungsliteratur an, durch die eine Reihe klassischer	Für die Prosa dieses Zeitraums ist in erster Linie bezeichnend ein starkes Bildungsbedürfnis, das sich in einer Menge von Übersetzungen betätigt . . . Eine Reihe lateinischer Autoren werden so zum Gemeingut . . . eine Übersetzung der Werke Senecas durch

[1]) In einer „ausführlicheren Darstellung“ der älteren spanischen Literatur, die Becker im 12. Band der Neuen Heidelberger Jahrbücher S. 193–253 mitteilte, lautete diese Stelle noch genauer nach Baist:

„. . . da er (Juan Ruiz) ein Mensch ist wie andere Sünder auch, hat er vielfach geliebt.“

Autoren zum Gemeingut der spanischen Nation wurde . . . wie die Übertragung **Senecascher** (?) und **Ciceronischer** (?) Schriften durch den gelehrten Bischof von Burgos Alonso de Cartagena . . .

S. 26

Originell . . . wagt sich die Novelle hervor, zuerst in einem . . . Versuch des Dichters Juan Rodriguez del Padrón, dem *Siervo libre de amor*, dem persönliche Erinnerungen und die Stimmung des Dichters einen gewissen poetischen Reiz geben.

S. 25

(Der) *Corbacho* des Erzpriesters von Talavera, Alfonso Martinez de Toledo. Es ist wohl diese Schrift . . . eine der lebendigsten und ergötzlichsten Schilderungen . . . Unvergleichlich ist z. B. die Schilderung des Gezeters, das die Frau um ein verlorenes Ei erhebt.

S 39

(Religiöses Epos) . . . unter den vielen Versuchen sind aber nur Fray Diego de Ojedas *Christiada* (nach Vidas lateinischem Poem) und Alonso de Acevedos *Creacion del mundo* (eine geschmackvolle Bearbeitung von Du Bartas „Semaine") rühmenswert.

S. 44

(Alfonso de Valdes) in einem Gespräch zwischen Charon und Merkur eine neue von großen Gesichtspunkten getragene Rechtfertigung des Kaisers.

S. 51

(die h. Teresa de Jesus) . . . die Sprache, die sie schreibt . . . ist das unverfälschte Castilische, wie es im vornehmen Frauengemach gesprochen wurde.

den Bischof von Burgos Alonso de Cartagena (1384–1456), der auch mehrere Schriften Ciceros bearbeitete

S. 442

Eigene Versuche in der Novelle schlossen sich . . . an. Als erste des Rodriguez del Padron: *Siervo* libre de amor, in welchem die . . Geschichte . . . sich auf eigene Erlebnisse bezieht . . . nicht ohne einen gewissen naiven Reiz.

S. 446

Wohl das originellste *Erzeugnis* der Zeit ist 1438 des Erzpriesters von Talavera, Alfonso Martinez de *Toledo* Buch . . . *El Corbacho* . . . Niemals im ganzen Mittelalter ist dieses Thema lebhafter und ergötzlicher behandelt. Schilderungen wie die des Jammers um ein Ei zu Anfang des 2. Buches sind von unübertroffener Schärfe der Beobachtung.

S. 457

Die einzig rühmenswerte darunter ist des Diego de Hojeda *Christiada*, wenn sie auch ihr Vorbild, die Christias des Vida nicht erreicht . . . Des Don Alonso de Azevedo Creacion del Mundo (1615) ist deshalb hervorzuheben, weil sie die Semaine des Dubartas nachahmt.

S. 462

. . . von Juan Valdes' von großen Gesichtspunkten ausgehenden *Diálogo* de Mercurio y Caron.

(Santa Teresa de Jesus.) Bei ihr fließt das edelste Castilianisch in natürlicher Fülle, so wie es in den Frauengemächern des vornehmen Hauses gesprochen wurde.

Aber auch für die spätere Zeit muß Baist, neben andern Literarhistorikern, noch herhalten, man vergleiche:

Becker S. 86	Baist S. 452
. . . ein Dichter von wahrer und glänzender Begabung, Luis de Argote y Gongora . . . der in seiner Jugend . . reizende Romanzen, Letrillas und Villancicos von einer Frische, Leichtigkeit und Anmut dichtete . . . und der sich dann in vorgerückten Jahren . . mit Bewußtsein und systematisch auf die hohlste . . . Manierirtheit verlegte.	Es war einer der begabtesten Dichter Luis de Góngora y Argote, der mit Bewußtsein den Weg der Übertreibung einschlug. Seine älteren Sonette, seine Romanzen, Letrillas und Villancicos zeichnen sich aus durch Glanz und Energie des Ausdrucks etc.
S. 97	S. 462
Viele der bekannten Dramatiker versuchten sich auch in diesem Genre so Lope de Vega, Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo* 1621, *Deleitar aprovechando* 1635) Montalvan (*Para todos* 1632) u. a. Auch Frauen, Mariana de Carvajal und Maria de Zayas . . . Zu den fruchtbarsten . . . Novellendichtern der Zeit zählen Alonso Geronimo de Salas Barbadillo, der besonders in der Sittenschilderung sein Talent zeigt und Alonso del Castillo Solórzano.	Zu den Nachfolgern des Cervantes . . . gehören . . . Lope de Vega . . . Tirso de Molina in den *Cigarrales de Toledo* (1621) . . . in *Deleitar aprovechando* (1635) Montalvan's *Para todos* (1632); der Mariana de Carbajal *Novelas entretenidas* . . . Zwei Sammlungen der Maria de Zayas . . . Castillo Solórzano . . . oder mehr der Sittenschilderung zugekehrt, wie besonders die zahlreichen des Salas Barbadillo.

Vom 15. und namentlich vom 16. Jahrhundert an erscheint Ticknor als Stofflieferant. Auf ihn geht beispielsweise zurück Seite 22, 44/45, 46, 47, 48, 50, 51, 87, 88 ff., 91 ff., 94/97 und der größte Teil dessen, was Becker über das 18. Jahrhundert vorbringt (S. 100–109). Natürlich zwang die ausführliche Darstellung Ticknors Becker, kurze Auszüge zu geben, aber trotzdem schimmert die wörtliche Benützung, d. h. Übersetzung, vielfach durch. Man vergleiche:

Becker S. 44/45	Ticknor I¹, 540/41
Von allen spanischen Moralisten erwarb sich aber keiner einen Namen . . . der sich mit dem des kaiserlichen Hofpredigers, Hofgeschichtsschreibers und Hofrats und späteren Bischofs von Guadix und Mondoñedo, ***Antonio de Guevara***, vom Orden des h. Franciscus vergleichen könnte . . . seine Fürstenuhr oder Marcus Aurelius (1529) (ist) eine Art histor.	The author in this class, however, who during his lifetime had the most influence was *Antonio de Guevara* . . he became a Franciscan monk . . rising successively . . to be court preacher, Imperial historiographer, Bischop of Guadix and Mondoñedo . . . His »Dial for Princes, or Marcus Aurelius« first published in 1529 . . . is a kind of romance founded on

Romans, im Geschmacke der Kyropädie, worin M. Aurelius als vollkommenes Musterbild aller Tugend und Brunnen aller Weisheit gezeichnet wird.

the life . . . of M. Aurelius and resembles, in some points, the Cyropædia . . . its purpose being . . the model of a prince more perfect for wisdom and virtue than any other of antiquity.

S. 47

Als Findling erzogen, lehrte Mariana (nach gründlichen Studien) 13 Jahre in Paris, Rom und Sicilien und verbrachte die 49 übrigen im Ordenshaus von Toledo.

III, 143/144

Juan de Mariana, a foundling ... Having gone through a severe course of studies . . . he was selected to fill . . the place in the great college . . . at Rome . . . removed to Sicily . . . and . . later . . to Paris . . . having spent 13 years in foreign countries, . . . he returned to Spain . . . in the house of his order at Toledo, which he hardly left during the 49 remaining years of his life.

S. 51

Einen . . . Mitarbeiter an ihrer Reform der Klosterzucht im Karmeliterorden fand . . . (Teresa de Jesus) an dem gleichfalls kanonisierten Juan de la Cruz († 1591), der in seinen Schriften „Besteigung des Berges Karmel“, „Die dunkle Nacht der Seele“, sich als einen tiefbewegten eindrucksvollen Meister der mystischen Beredsamkeit erweist.

III[1], 178

Santa Teresa, who was associated with Juan de la Cruz in the work of reforming the Carmelites . . . San Juan de la Cruz . . . died in 1591 and was beatified . . His works . . are written with great fervor. The chief of them are »The Ascent to Mount Carmel« and »The Dark Night of the Soul« — treatises which have given him much reputation for a mystical eloquence that sometimes rises to the sublime &c.

S. 97

Das von Quevedo aufgebrachte fantastisch-visionelle Element verband Luis Vélez de Guevara in gelungener Weise mit der Satire der zeitgenössischen Sitten. Sein Diablo cojuelo (1641), so genannt nach dem hinkenden Teufel, den ein Student aus der Flasche eines Schwarzkünstlers befreit, wofür er ihm zum Danke die Dächer der Häuser in Madrid abhebt und alle verborgenen Familiengeheimnisse schauen läßt, gehört zu den lebensvollsten und unterhaltendsten Satiren der spanischen Literatur.

Baist S. 462

Ein fantastisches Element tritt hinzu in dem berühmten Diablo Cojuelo des Velez de Guevara (1641).

Ticknor III[1], 110 f.

. . . The Allegorical and Satirical Tale . . . was probably suggested by the . . . Visions of Quevedo; and the instance of it most worthy of notice is »The Limping Devil« of Luis Velez de Guevara . . . founded on the idea that a student releases from his confinement, in a magician's vial the Limping Devil who in return for this service, carries his liberator

through the air, and, unroofing, as it were, the houses of Madrid . . . shows him the secrets that are passing within . . . it is an amusing fiction . . . partly sketched from living manners and is to be placed among the more spirited prose satires in modern literature.

Nachdem ich mit diesen Zusammenstellungen die Geduld des Lesers bereits stark in Anspruch genommen habe, will ich nur an ein paar Beispielen noch zeigen, wie Becker sich fürs Drama das Werk Schacks und dasjenige A. Schaeffers zu Nutzen gemacht hat.

Becker S. 71	Schack II, 226
Erst in späteren Jahren dämmerte ihm das Bewußtsein dessen, daß die Form des Dramas, die er ins Leben gerufen, auch ihre Berechtigung hat.	In . . anderen Aussprüchen unseres Dichters deutet sich . . an, daß ihm bisweilen die Ahnung aufdämmerte, die neuere Form des Schauspiels . . . habe ihre Berechtigung.
S. 72	II, 222
Für die Anlage seiner (Lopes) Stücke machte er es sich zur Regel, den Knoten gleich von Anfang an zu schürzen, die Lösung aber bis kurz vor dem Ende hinauszuschieben.	Man schürze den Knoten von Anfang an . . . die Lösung darf aber nicht eintreten, bevor die letzte Szene kommt.
S. 77	II, 568
Seine (Tirso de Molinas) Männer sind fast durchweg zaghaft und schwach, ein Spielball der entschlossenen ränkelustigen feurigen Frauen. Dafür aber welch köstlicher Reiz in der Buntheit seiner Situationen und der Frische seiner Charakteristik!	Die Männer – sagte er (A. Duran) – sind bei Tirso immer zaghaft, schwach und Spielbälle des schönen Geschlechts; die Weiber dagegen entschlossen, intrigant und feurig.
	II, 572
	Das hervorragendste Verdienst von Tirsos Dramen . . . liegt . . . in dem . . . Reiz der Situationen, in der Frische und Lebendigkeit der Charakteristik.
S. 82	III, 76
Dem spanischen Drama hat Calderon unstreitig die erreichbar letzte Entwicklung gegeben, allein in einer einseitigen Richtung.	Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwicklung gegeben, allein nur in einseitiger Richtung.
S. 83	III, 297
Rojas Zorilla . . . ein ausgezeichnetes Lustspieltalent mit . . . einem Stich ins Bizarre.	Unser Dichter hatte neben seinen großen Eigenschaften eine Sucht nach dem Bizarren.

	III, 347
Auch er (Moreto) ... hat viel von den Werken anderer Gebrauch gemacht ... (Die Charaktere) ... die er leicht in karrikierender Manier, aber mit trefflicher Wahrheit nach dem Leben zeichnet.	Freilich machte er auch hier vielfach von den Werken anderer Gebrauch ... Seine Figuren sind zwar oft in karikaturartiger Manier gehalten, aber mit treffendster Wahrheit nach dem wirklichen Leben aufgefaßt.
S. 76	Schaeffer I[b], 302
Luis Velez de Guevara ... ein schmiegsames Talent.	... war das Talent des Luis Velez ein schmiegsames.
S. 80	Schaeffer II, 69
Dazu war ihm (Calderon) sein eminenter künstlerischer Verstand verliehen.	Dieses Ergebnis ist eine Wirkung des eminenten künstlerischen Verstandes Calderons.

Ich will den Eindruck dieser Zitate durch keine Glossen *stören* und bemerke nur, daß, wenn die benützten Hilfsmittel so deutliche Spuren bei Becker hinterlassen, er die Werke der spanischen Literarhistoriker *wie* den so warm empfohlenen Amador de los Rios,[1]) ferner Alberto Lista, La Barrera, Menendez y Pelayo u. a. nicht benützt hat, ebensowenig die Forschungen von Foulché-Delbosc, Morel-Fatio, Rouanet u. a. Franzosen. Dies und Beckers Flüchtigkeit erklären – ich komme hiermit zu einem weiteren Mangel des Büchleins – seinen zahllosen Unrichtigkeiten. Ich verzichte darauf, die, meines Erachtens, falschen Beurteilungen anzuführen, ich begnüge mich mit einer kleinen Auswahl tatsächlicher Unrichtigkeiten.

Seite 30 sagt Becker, daß „der große Madrider Sammelkodex ... seine 104 Stücke enthält." La Barrera (S. 706f.), sowie Rouanets Ausgabe der Coleccion hätten ihn belehrt, daß es 95 bzw. 96 sind. – Ibidem: Alonso de la Vega und Timoneda waren keine Nachfolger Lope de Ruedas. – Boscan starb nicht (S. 23) 1542, sondern 1540. – S. 38 wiederholt Becker den im Catálogo Salvá (1872) II, 410 bereits berichtigten Irrtum, *daß der Florando de Castillo* von Geronimo de Huerta verfaßt bzw. gedruckt worden sei, als er 15 Jahre alt war. — S. 39 bezeichnet er Alonso de Acevedos *Creacion del mundo* als eine geschmackvolle Bearbeitung von Du Bartas' „Semaine". Sollte man nicht glauben, daß er die beiden Dichtungen verglichen habe? Das ist aber nicht der Fall; er hat nur Baist (s. o.) ausgeschrieben. Denn hätte er das spanische Gedicht gelesen, so würde er bemerkt haben, daß Acevedo im Vorwort dazu sagt: „Viendo que en varias lenguas poetas de mucha estima han pintado los hermosos dias en que Dios crió el mundo, me parecio justo describir su origen en verso castellano." Hieraus geht deutlich hervor, daß ihm mehrere Bearbeitungen

1) Seite 142 bezeichnet Becker seine Historia critica de la literatura españ. als „die hervorragendste Leistung der Spanier". Es ist eine Ironie des Schicksals, daß er in einer Rezension, auf die ich bei andrer Gelegenheit zurückkommen werde, über das Buch sagt: „Und sollte auch einmal ein junger Studierender irrtümlich zu Amador de los Rios greifen ... so kann ihm der Mißgriff nur frommen und zu seiner allgemeinen Bildung beitragen."

es Stoffes in verschiedenen Sprachen bekannt waren. In der Tat benützte r neben der *Sepmaine* noch ihre italienische Übertragung von Ferrante Guisone, dann Murtolas *Creatione del mondo* (gedr. 1608) und namentlich sehr ausgiebig Tassos *Il Mondo creato* (gedr. 1607). Ob Acevedo auch die spanische und die lateinische Übersetzung der *Sepmaine*, ferner Pessaros *Esamerone* (gedr. 1608) oder gar das *Hexameron* des Byzantiners Georgios Pisides oder die lateinischen Dichtungen von Mizaldi und von Parisioli kannte, bedürfte noch der Untersuchung. Jedenfalls war es unrichtig oder ungenau, zu sagen, daß die *Creacion del mundo* schlechtweg eine Bearbeitung von Du Bartas *Semaine* sei. — S. 40: Daß Ginez Perez de Hita „der Vater der maurischen Romanzen" ist, muß als unzutreffend bezeichnet werden; sie sind viel älter. — Fernan Perez de Oliva starb nicht (S. 44) 1530, sondern 1533. — Zu S. 45: A. de Guevaras Werk hieß nicht „Fürstenuhr oder Marcus Aurelius", sondern »*Marco Aurelio con el Relox de principes*«. — S. 65/66 bedürfen Beckers Angaben über Lope de Vegas Jugend der Richtigstellung auf Grund von A. Tomillos und Perez Pastors *Proceso de Lope de Vega* (1901). — Ibid. ist zu berichtigen, daß die „unüberwindliche Armada" nicht 1585, sondern 1588 auslief. — S. 70 sind die Daten und Zahlen von Lopes dramatischer Tätigkeit falsch. — S. 72 sagt Becker: „das plebeische Element hat er (Lope de Vega) hingegen mit dem Stolz des Hidalgo ausgeschlossen." Das zeugt von geringem Einblick in Lopes Schaffensweise. Er hat nichts ausgeschlossen; es gibt keine Menschenklasse bis herab zu den gemeinsten Spitzbuben und Verbrechern, dem Auswurf der Gesellschaft, die Lope nicht auf die Bühne gebracht hätte. — Zu S. 75: Daß Ricardo de Turia nicht mit Luis Ferrer de Cardona identisch ist, wie Becker behauptet, hätte er aus La Barrera S. 320 ersehen können. — S. 82 sagt Becker: „im ‚Standhaften Prinzen', wo Sebastian von Portugal . . . sich . . . zum Heiligen und Märtyrer läutert". Er hat offenbar das Drama nicht gelesen und selbst nicht einmal die Inhaltsangabe bei Schack und Schaeffer, sonst hätte er gewußt, daß der Prinz Ferdinand hieß. — S. 84 übersetzt Becker Moretos *Desdén con el desdén*, „Trotz wieder Trotz", was falsch ist, und bei dessen *El rey valiente y justiciero* gibt er an: „Don Pedros Untergang". Das ist ein Unsinn, ob es nun als Übersetzung oder als Inhaltsandeutung aufgefaßt werden sollte. — S. 84 und S. 145 erscheint ein Bances Candamo als Dramatiker; er heißt Bances Candamo. — S. 95 tischt Becker noch das von Foulché-Delbosc (*Revue Hispanique X, 236 ff.*) widerlegte Märchen auf, daß F. L. de Ubeda ein Pseudonym für Andres Pérez sei. — S. 96 ist zu bemerken, daß Estevanillo Gonzalez nicht 1640, sondern erst 1646 erschien. — Ibid. werden Hidalgos *Carnestolendas* als Novellen bezeichnet, es sind nur kurze Anekdoten. — An mehreren Stellen übersetzt Becker „las Indias" mit „Westindien"; man versteht aber darunter Amerika. — S. 111: Die Daten für Alberto Lista sind nicht 1771—1820, sondern 1775—1848. — S. 142: Moratins *Origines* kamen bereits 1830, nicht erst 1838 ans Licht. — Ich schließe diese Liste mit der Bemerkung, daß ein riesiger Teil der Daten infolge Nachlässigkeit oder schlechter Korrektur der Kontrolle bedarf. —

Der Mangel an selbständigen Studien hatte bei Becker zur Folge, daß in seinem Buche oft an Stelle treffender Charakteristiken sich häufig wiederholende, nichtssagende Epitheta, Redensarten, Floskeln und mitunter sogar Stilblüten vorkommen. Zum Belege erteile ich dem Verfasser selber das Wort: „Fabeln bilden . . (S. 13) die Würze dieser Dichtung." — Ibidem: „Die würzigsten Tierfabeln." – S. 21: „einen eigenen sententiös gewürzten Schwung." – S. 26: „eine der frischesten und würzigsten Schöpfungen." – S. 28: Er . . . suchte die Handlung durch das Nebenspiel der Diener zu würzen. – S. 54: „humordurchwürzte Darstellung" etc. — Ibid.: „Das Büchlein mit seiner schelmischen Verve." — S. 70: einen eigenen Zug fantastischer Verve. – S. 121: „Mit einer unerschöpflichen komischen Verve." – S. 25: „von Realismus und Schalkhaftigkeit triefende Verve" etc. — S. 34: Ernst, Gemüt und Humor wechseln beflügelten Schritts in seinen (Mendozas) Gedichten. – S. 37: „die Araucana . . . ist kein goldener Apfel vom Baum der Hesperiden, sondern eine herbe Frucht vom Boden der Wirklichkeit." – S. 54: „Sein Vater, ein Müller, gerät wegen Schröpfens der Mehlsäcke mit der Gerechtigkeit in Konflikt." – S. 63: „beleuchten sich beide . . . mit so scharfen Schlaglichtern. – S. 83: „jene schalkhaft-naive Art der Komik, die die Tiefen der Seele und die Schattenseiten der Gesellschaft mit blitzartigen Schlaglichtern beleuchtet. – S. 74: als Triebfeder verwendet er zu gern . . . den *blutdürstigen* Ehrbegriff, den blinden Königswahn. – Eine hübsche Charakteristik ist die S. 76: „Montalvan . . . ehrgeizig, eilfertig, mit glücklichen *Momenten* und noch jung an Geisteserkrankung gestorben." – Von Alarcon heißt es S. 77: „Die Natur hatte ihn mit einem Höcker bedacht." — S. 82: „Diesem flammenden Lyrismus." — S. 118: „Der flammende Lyrismus." – Bedauerlich ist die häufige Verwendung entbehrlicher Fremdwörter, wie z. B. in folgenden Fällen: S. 41: „. . . das primitive Epengut . . . kaum alteriert." — S. 50: „die Repression"; – daselbst: „über seinen Meditationen". — S. 64: „Läßt man sich aber ungezwungen ihrem Reize hingehen (?), so wird man mit so mächtiger Attraktion gepackt" etc. – S. 82: „So transfiguriert sich sozusagen Calderons Kunst . . . zu Schöpfungen" etc. — S. 79: „Hatte Lope de Vegas naturwüchsige Genialität dem spanischen Drama das Siegel seiner Persönlichkeit und seiner eigentümlichen geistigen Konformation aufgedrückt . . ." etc.; — daselbst: „sie der übereilten profusen Produktion überhob." – S. 88: „‚Höhere' Ambitionen." – S. 139: „die Enthaltung von aller oratorischen Amplifikation"; — daselbst: „alle mit der Ambition eine Idee zu beleuchten."

Zum Schluß ist noch zu bemerken, daß sich in dem Büchlein auch öfters Verstöße gegen Grammatik, Sprachgebrauch, Satzbau, Stil usw. finden. Hier einige Beispiele: S. 16: Oriana, die ihm angehört, und die er zuletzt vor der Vermählung wider ihren Willen mit dem Sohn des Kaisers von Rom errettet." – S. 61: „Später nahm der zur Medizin umgesattelte Franziskanermönch Rabelais sie zum Vorwand seiner grotesken Übertreibungen und zum Spielzeug seiner genialen Verve." – S. 53: „Seinem Hirtenroman . . . fehlt daher . . . nicht der Verdienst." – S. 73: „Und

doch liegt sein (Lope de Vegas) wahrer Verdienst nicht so sehr im Herbeiführen der Situationen.“ — S. 71: Erst in späteren Jahren dämmerte ihm das Bewußtsein dessen, daß die Form des Dramas . . . auch ihre Berechtigung hat.“ — S. 88: „Sein Eintreten für das Patronat Santiagos ließ ihn abermals auf sein Landgut verbannen.“ — S. 79: „bis ihn der König als Dichter an seine Nähe fesselte.“ — S. 93: „eine unterhältliche Schrift.“ — S. 99: „niemals wird eine soeben erst überlebte und an innerer Erschöpfung dahingewelkte Kulturfase für sich allein als Verjüngungsborn wirken können.“ — S. 114: „er heiratete und griff als Broterwerb zur Feder.“ —

Derartige Stilblüten sind um so bedauerlicher, als das Buch ja für weitere Kreise bestimmt ist. Aus gleichem Grunde sind auch Satzgebilde wie der nachfolgende nicht zu loben: S. 120: „Das Wichtigste ist aber, daß überall die klassische, das allgemein menschliche hervorkehrende und daher leicht schematische und oberflächliche Psychologie durch eine mit individuellen Zuständen, oft mit exorbitanten Überschwenglichkeiten und mit nervös pathologischen Spannungen und Explosionen operierende, neue Motivierung ersetzt wird, wodurch die alten Stoffe durchaus verjüngt, reicher gestaltet und oft recht wirkungsvoll umgewertet werden.“

Wenn ich, trotz der gerügten Mängel, das Büchlein oben noch als lesbar bezeichnete, so geschah es, weil es neben solchen Stellen auch besser geschriebene oder wenigstens nicht weiter zu beanstandende darbietet; es ist eben sehr ungleich stilisiert. Ich überlasse es den sachkundigen Lesern, sich aus den von mir angeführten Tatsachen ein Urteil zu bilden. Sie mögen auch die Frage beantworten, ob diese „Art of book-making“ der deutschen Wissenschaft zur Zierde gereicht.

München. A. L. Stiefel.

Winternitz, Moritz, Geschichte der indischen Literatur. Der ersten Abteilung zweiter Teil. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag 1908. 8°. S. 259—505. Mk. 3,75: Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. IX. Bd. 2. Hälfte.

Der erste Teil der Winternitzschen Literaturgeschichte ist in diesen „Studien“ VI, 374ff. besprochen. Angesichts des umfangreichen Stoffes hat sich die Verlagshandlung in dankenswerter Weise entschlossen, den anfänglich geplanten Umfang des Werkes zu überschreiten. So umfaßt denn der vorliegende zweite Teil des ersten Bandes die Besprechung des Mahâbhârata, des Râmâyana, der Purâna, Upapurâna und Tantra. Daß dabei den beiden ältesten Epen und unter diesen wieder dem Mahâbhârata der größte Raum zufällt, ist bei der überragenden Wichtigkeit dieser Werke selbstverständlich. Die klare Disposition und Darstellung und die besonnene Abwägung der Gründe namentlich bei der schwierigen Frage der Datierungen teilt der vorliegende Halbband mit dem ersten, bereits besprochenen.

Winternitz stimmt denjenigen zu, welche die ersten Anfänge des indischen Epos in den Ākhyâna-Hymnen des Ṛgveda suchen. Er berichtet über die Dichterkreise, in denen die Epen einschließlich der ältesten Purâna entstanden und charakterisiert das Mahâbhârata treffend als „ein Repertorium der alten Bardendichtung überhaupt". Ferner führt er aus, wie neben den Barden später auch die Hofpriester (Purōhita) an dem Zustandekommen des jetzigen Riesenwerkes gearbeitet haben, und wie auch die Asketendichtung darin Eingang fand. Sodann (S. 273 ff.) gibt er einen Überblick über den Inhalt des Mahâbhârata, indem er zunächst die jetzige Rahmenerzählung aushebt, um sodann die wichtigsten Episoden im Auszug zu geben. Diese werden sachlich geordnet (alte Heldendichtung; brahmanische Mythen- und Legendendichtung; Fabeln, Parabeln und moralische Erzählungen; die lehrhaften Abschnitte). In ähnlicher Weise charakterisiert der Verfasser den Harivamśa, einen purâna- ähnlichen Zusatz zum Mahâbhârata, um sich dann mit dem Alter des Mahâbhârata und damit zusammenhängenden Fragen zu beschäftigen. Er legt dar, daß nicht einmal diejenigen Gesänge, die den Kern des Mahâbhârata in der heutigen Gestalt der Dichtung bilden, einem einzigen Dichter zuzuschreiben sind, und daß einzelne Teile derselben – teilweise nachweisliche Einschübe – schon aus vedischer Zeit stammen, während andre ganz jungen Datums sind. An diesem namentlich für Laien bestimmten Buche (aus dem aber auch die Fachgenossen lernen können) ist es sehr anerkennenswert, wenn es betont, daß es einen feststehenden Text des Mahâbhârata — vorläufig wenigstens – überhaupt nicht gibt (S. 398), daß „das Alter eines jeden Stückes des Mahâbhârata, ja eines jeden einzelnen Verses für sich bestimmt werden muß, und daß Aussprüche wie ‚das kommt schon im Mahâbhârata vor' keinerlei Berechtigung und in chronologischer Beziehung gar keinen Sinn haben." Auf S. 403 faßt Winternitz seine Ergebnisse in neun sorgfältig erwogenen Sätzen zusammen. Ähnlich wird dann das Râmâyana behandelt, über dessen Abfassung Winternitz zu dem Schlusse kommt, „daß dieses Epos wahrscheinlich im vierten oder dritten Jahrhundert v. Chr. von Vâlmîki unter Benutzung alter Ākhyânas gedichtet wurde". Unter den übrigen acht Sätzen, in welchen er seine Ansichten über das Râmâyana kurz zusammenfaßt, ist namentlich der vierte bemerkenswert, in dem er seine vorher wohl begründete Meinung ausspricht, daß der älteste Kern des Mahâbhârata vermutlich älter ist als das alte Râmâyana. Kürzer natürlich wird die purânische Literatur behandelt; aber auch in den Kapiteln, die sich mit ihnen beschäftigen, wird das inhaltlich Wichtigste ausgehoben, die chronologische Stellung der einzelnen Purâna und das Verhältnis der heutigen Texte zu den Anfängen dieser Literaturgattung besprochen.

Zu der Fußnote S. 259 möchte ich erwähnen, daß ich natürlich nicht leugne, daß die alte Ākhyâna-Poesie aus einer Mischung von Prosa und Versen bestand. Diese findet sich ja nicht nur bei Indern oder Indogermanen, sondern auch bei andern Völkern in Märchen, Sagen und Fabeln wieder. Ich leugne nur, daß in denjenigen Ākhyâna-Hymnen des Ṛgveda, welche durchaus verständlich sind, und in denen, welche zu ihrem Ver-

ständnis nur dramatischer Handlung bedürfen, Ākhyâna-Verse vorliegen. Nochmals auf diese Frage einzugehen, finde ich hoffentlich später einmal Gelegenheit. Vorläufig bleibe ich bei der Ansicht, daß es verfehlt ist, für Gedichte vom Typus der bukolischen Wechselgesänge, der Horazischen Ode III, 9, des Klopstockschen „Eislaufs" u. a., wie sie in allen Literaturen häufig sind, eine ursprünglich dazu gehörige erzählende Prosa vorauszusetzen. Die Rgveda-Handschriften wurden doch angefertigt, um das Gedächtnis zu unterstützen und Repetition des auswendig gelernten Textes zu ermöglichen. Da sich nun die Prosa dem Gedächtnis schwerer einprägt als die Verse, so würde doch natürlich die Prosa erst recht in den Handschriften aufgezeichnet worden sein, wenn sie eben vorhanden gewesen wäre.[1])

Döbeln. Johannes Hertel.

Alphonse Bayot, Le roman de Gillion de Trazegnies. Avec deux photogravures. Louvain, Ch. Peeters, und Paris, A. Fontemoing, 1903. XXII, 204 S. 8°. (= Université de Louvain. Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie, 12e fascicule.)

Die vorliegende Arbeit aus der Schule von Georges Doutrepont und Baron François Bethune in Loewen behandelt mit Sachkenntnis und Urteil einen anziehenden und wichtigen Gegenstand.

Der Inhalt des Romans ist in Kürze der folgende. Gillion de Trazegnies,[2]) ein hennegauischer Ritter, tut nach längerer Ehe das Gelübde, zum heiligen Grabe zu wallfahren, wenn Gott seiner Frau Marie d'Ostrevent einen Erben schenken wolle. Er macht sich auf, als er Gewißheit hat, daß sich sein Wunsch erfüllen werde. Bei der Rückkehr von Palästina wird sein Schiff durch Sarazenen aufgebracht, er wird gefangen und von dem Sultan von Ägypten zu Kairo (Babilonne) in strenger Haft gehalten. Dessen schöne Tochter Gracienne verliebt sich als echte heidnische Märchenprinzessin in den tapferen Christen. Als der König Isoré von Damaskus ihren Vater mit Heeresmacht bedrängt, gelingt es ihr, mit Hilfe des Kerkermeisters Hertan, unsern Gillion zu befreien und zu wappnen. Er greift, zunächst unerkannt, in die Schlacht ein, die schon für die Ägypter verloren schien, und rettet den Sultan aus den Händen der Feinde. 24 Jahre bleibt er dann, durch einen Eid gebunden, in seinem Dienst. Neue Kämpfe, eine zweite Gefangenschaft in Tripolis u. dgl. haben für uns kein sonderliches Interesse. Später treten auch die Söhne Gillions und Mariens, die Zwillinge Jean und Gérard, auf den Schauplatz. Sie ziehen, kaum erwachsen, aus, um den Vater zu suchen, den sie nie gesehen, nehmen Kriegsdienste im Orient, werden

---

[1]) Inzwischen hat meine Auffassung eine, wie mir scheint, sehr kräftige Stütze erhalten in L. v. Schroeders höchst anregendem Buch: Mysterium und Mimus im Rigveda. Leipzig, Haessel 1908. [2]) Es ist vielleicht nicht überflüssig, hier zu bemerken, daß Gillion die altfranzösische Akkusativform zu der jetzt allein erhaltenen Nominativform Gilles (Aegidius) ist. Trazegnies ist ein kleiner Ort des Hennegaus, nordwestlich von Charleroi.

gefangen und getrennt, stehen sich im Zweikampf gegenüber, ohne sich zu erkennen, usw. Gillion heiratet schließlich Gracienne, nachdem ein „Verräter“, Amaury, ihm die falsche Nachricht vom Tode Mariens überbracht hat. Zu spät erfährt er die Wahrheit durch seine Söhne, die mit dem König von Morienne gegen Kairo gezogen sind und im feindlichen Lager den Vater wiedergefunden haben. Nun kehrt er mit ihnen und mit Gracienne zusammen in seine Heimat zurück. Die Sarazenin will von vornherein nur die Dienerin Mariens sein; aber die rechtmäßige Gattin verzichtet, als sie die Geschichte gehört hat, auf ihre älteren Ansprüche, und beide treten in die Abbaye de l'Olive ein, wo sie noch im selben Jahre sterben. Gillion verbringt seine Tage im Kloster Cambron, bis ihn der Sultan nochmals in seiner Not zurückruft. Er gehorcht, und er kämpft und stirbt an einer Wunde im fernen Lande. Sein Herz wird im Hennegau zwischen den Gräbern seiner Frauen beigesetzt.

Man hat natürlich lange vor Bayot ausgesprochen, daß hier *ein* bekanntes Motiv vorliegt, das gewöhnlich nach dem Grafen von Gleichen benannte vom Gatten zweier Frauen. Aber auf die Darstellung des aus ihrer Rivalität sich ergebenden Herzenskonflikts, der uns am meisten interessieren würde, hat der Verfasser der älteren Redaktion verzichtet. Sein Schluß ist ganz kurz und trocken, während er die Kämpfe Gillions und seiner Söhne mit ermüdender Breite, treuherzig, kunstlos, nicht ohne erbauliche Absichten berichtet. Dagegen hat eine jüngere Redaktion (Hs. D) hier eingesetzt und das Ende sehr ausführlich erzählt. Herr Bayot, der ihr besondere Aufmerksamkeit widmet, glaubt – ob mit Recht? –, der obenerwähnte Verfasser der älteren Redaktion sei auch der ihrige, habe also sein eigenes Werk nochmals aufgenommen und abgeschlossen. Andre Erweiterungen und Verbesserungen im vorangehenden Text von D kämen allerdings nicht auf seine Rechnung. Jene erste Redaktion ist in zwei Handschriften überliefert, der Handschrift der Jenaer Universitätsbibliothek (I), die O. L. B. Wolff abgedruckt hat,[1]) und einer unvollständigen Handschrift der Kgl. Bibliothek in Brüssel (B), zu der eine spätere Hand noch Zusätze machte (C). Die zweite hat uns eine wertvolle Handschrift des Herzogs von Croy in Dülmen (D) aufbewahrt, die 1458 von keinem Geringeren als David Aubert, dem Schreiber des Breslauer Froissart, für Anton Bastard von Burgund angefertigt wurde. Auch zwei lateinische Übersetzungen kommen in Betracht, sind aber auf ihr gegenseitiges Verhältnis bisher nicht untersucht. Die eine rührt von einem Kanonikus von Rouge-Cloître her, Jean Gielemans († 1487) — s. Nachtrag, S. 195 —, die andre (A) gar von einem Kartäuser (1548). Für den Geist des Originals ist das bezeichnend.

Auf die Feststellung von Ort und Zeit der Abfassung hat Bayot viel

[1]) *Histoire de Gilion de Trasignyes et de dame Marie, sa femme*, ed. O. L. B. Wolff, Paris und Leipzig, 1839. Über diese Ausgabe s. Bayot, S. 17. Herr Bayot gibt einige Berichtigungen auf Grund der Handschrift. Auch danach bleibt noch eine große Zahl von offenbaren Fehlern, die teils auf Verwechslung von Buchstaben beruhen, z. B. *oure* l. *oirre* 7a, *ne fuierent de courir* l. *finerent* 39a, *millefois* l. *nulle fois* 44a, *sonte* l. *soute* 83b, *tout lost estournne* l. *toute l'ost estourmie* 125a, *egrangnant* l. *esgratignant* 140a, *chose face* l. *faes* 169b u. a., teils auf schlechter Auflösung von Abkürzungen, z. B. *par espal* l. *especial* 9a, teils auf falscher Wortabteilung, z. B. *la laine* l. *l'alaine* 79b, *a fole* l. *afolé* 166b, *vint a herdre* l. *vint aherdre* 183a usw. Von der Interpunktion soll gar nicht erst geredet werden.

Sorgfalt verwandt. Er geht hier Hand in Hand mit C. Liégeois, dem Verfasser der gleichzeitig entstandenen und in dieselbe Sammlung *(Recueil, etc. 1e fasc. 1903)* aufgenommenen, vortrefflichen Arbeit über *Gilles de Chin, l'histoire et la légende*, von der ich im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", CXIII, 447 ff., eine eingehende Besprechung veröffentlicht habe. Aus einer Reihe literarischer Beobachtungen und durch eine minutiöse Untersuchung des Stils, die im Anhang S. 129—194 umfaßt, ergibt sich ihm, daß der anonyme Verfasser unsres Romans identisch ist mit dem zweier ähnlichen Kompositionen, deren Zusammengehörigkeit Liégeois zeigte, nämlich der *Chronique du bon chevalier messire Gilles de Chin*, der Bearbeitung eines halb historischen, halb phantastischen Gedichts vom Ausgang des zwölften Jahrhunderts,[1]) und des *Livre des faits de Jacques de Lalaing* (ca. 1470), der Biographie eines modernen Turnierhelden. *Gillion de Trazegnies* ist wahrscheinlich der Zeit nach das erste dieser drei Werke, um 1450 entstanden, und zwar eher vor als nach der Mitte des Jahrhunderts. Der Autor widmete es Herzog Philipp dem Guten von Burgund, wollte aber gewiß auch der angesehenen Familie Trazegnies schmeicheln, von der übrigens ein Mitglied, Jean de Trazegnies später durch ein Klagegedicht auf Karl den Kühnen poetische Interessen gezeigt hat (s. Gröber, Grundriß der roman. Philol., II, 1, 1143).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß er auch hierfür eine Vorlage benutzt hat, wie für die *Chronique de Gilles de Chin* das uns erhaltene Gedicht. Sie war in paarweise gereimten Achtsilbnern abgefaßt; denn gelegentlich lassen sich noch Verse dieser Länge und Reimworte unter der Prosa erkennen und sogar einige vollständige Reimpaare (S. 54), die freilich auf kein hohes Alter deuten würden. Sie war also, und nicht bloß dem Metrum nach, ein *roman d'aventure*. Aber die breite Darstellung der Kämpfe Gillions unter den Heiden und seiner Liebe zu der Sultanstochter bringt auch zahlreiche Anklänge an die *chansons de geste* mit sich. Bayot deutet S. 48 ff. die hauptsächlichsten Berührungspunkte an; sonst ließe sich noch manches dafür heranziehen, z. B. Namen wie Isoré (s. E. Langlois *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris 04, S. 363 ff.), das Motiv von den Söhnen, die auf die Suche nach dem Vater gehen, die Wiederholung der Situationen (die doppelte Gefangenschaft Gillions, der Parallelismus der Liebe von Gérard und Natalie zu der von Gillion und Gracienne), auch wohl das Kolorit.[2])

Aus welcher Quelle hat nun dieser Vorgänger seinen Stoff entnommen? Bayot gibt auf die Frage eine einfache, runde Antwort: aus *Eliduc*, dem

---

[1]) Dieses Datum glaube ich für den ältesten Teil, den Grundstock des Gedichts, an der angeführten Stelle, S. 451 nachgewiesen zu haben. Auf die vielumstrittene Frage nach der Abgrenzung der beiden Teile und nach den Namen der Verfasser kann ich hier nicht eingehen. Vgl. die Besprechungen des Liégeoisschen Buches durch Ph. Aug. Becker, Lit.-Blatt 1904, Sp. 109 ff., J. Pirson, Ztschr. f. frz. Spr. u. Lit. 27, 2, 40 ff. und besonders E. Langlois, *Bibl. de l'École des Chartes*, LXV, 203 ff. [2]) Wie in den Epen (Tobler, Lemckes Jahrbuch XV, 256) legt ein heidnischer König zur Bekräftigung seines Schwurs den Finger an die Zähne. *Alors le roy de Fez hurta son doit aux dents pour serement lequel jamais il n'eust faulsé*, S. 190 b.

berühmten *lai* der Marie de France.[1]) Vielleicht hat er Recht, vielleicht auch nicht. Jedenfalls bringt er allerhand vor, was für die Hypothese spricht, und sucht, nicht ohne Geschick, die Gründe zu widerlegen, die gegen sie geltend gemacht werden könnten. Und deren sind nur zu viele. Zunächst ein äußerlicher. Gerade *Eliduc* ist merkwürdigerweise bloß in e i n e r Lais-Handschrift erhalten, die aus dem 13. Jahrhundert und aus England stammt (H); war er in späterer Zeit auf dem Festland allgemein bekannt und beliebt? Irgendein Hinweis auf ihn, ein Zug der Erzählung, der nur aus ihm entnommen sein könnte, ein entscheidendes Moment fehlt. Die Gemeinsamkeit des Motivs bringt manche Ähnlichkeiten in der Ausführung mit sich. Solche haben dann nur eine bedingte Beweiskraft. Schwer wiegt dagegen die auch von Bayot hervorgehobene Verschiedenheit des Ausgangs, doppelt schwer, weil auf die Lösung des Konfliktes alles ankommt. Eliduc hat nicht den Mut, der ihn liebenden Tochter des Königs von Exeter, Guilliadun, von seiner Heirat zu erzählen, und auch nicht die Kraft, ihr für immer zu entsagen. Er entführt sie zu Schiff in seine Heimat, die Bretagne. Als sie durch die zornigen Worte eines Matrosen die Wahrheit erfährt, verfällt sie in todesähnliche Erstarrung. Guildeluëc, die rechte Gattin, findet sie in einer Kapelle aufgebahrt, ahnt in ihr die Geliebte des Gemahls, ruft sie durch ein wunderbares Mittel ins Leben zurück, läßt sich ihr Schicksal erzählen und verzichtet zu ihren Gunsten. Die Liebenden leben noch lange (*meint jur*, v. 1149) glücklich zusammen, ehe auch sie ins Kloster gehen. Der Kontrast der Auffassung springt in die Augen. Eliduc handelt nicht in gutem Glauben wie Gillion; er lädt schwere Schuld gegen beide Frauen auf sich; er ist, an dem pflichtbewußten, entsagenden Gillion gemessen, fast noch ein Barbar und ein Heide. Auch Guilliadun trägt durch ihre Koketterie und ihren Leichtsinn mit an der Verantwortung. Nur Guildeluëc steht hoch da, höher als Marie d'Ostrevent, weil sie ein schwereres Opfer bringt, und weil sie zu verzeihen hat. Ihr Charakter ist von der Dichterin merklich idealisiert, ihre Handlungsweise geht auch über das Maß des Natürlichen und Glaubhaften hinaus.

Sie hat daher eine gewisse Verwandtschaft mit der Heldin eines andern *lai* der Marie de France, des *lai del Fraisne*. Bayot glaubt, der erste Erzähler des *Gillion* könne diese bemerkt und dann noch einige weitere Züge aus dem *lai* entlehnt haben. Die Beweise dafür und ebenso die für eine Benutzung des *lai de Milun* sind aber recht hinfällig.

Da er nun einmal den *Eliduc* so genau untersucht hat, so wäre es wohl billig gewesen, auch den Abenteuerroman *Ille et Galeron* von Gautier d'Arras eingehender zu besprechen (vgl. S. 98), der doch, wahrscheinlich von *Eliduc* ausgehend, denselben Stoff behandelt. Ich will keineswegs behaupten, daß er als Quelle für das Gedicht auf Gillion de Trazegnies gedient habe; denn dazu sind die Änderungen zu einschneidend, und namentlich die Wendung des Schlusses. Doch ist es immer lehrreich, zu sehen, wie ein andrer Dichter

---

[1]) G. Paris, der dem Stoffe eine Abhandlung, *La légende du mari aux deux femmes*, gewidmet hat, eine der reizvollsten, wenn auch nicht der glänzendsten in *La Poésie du moyen âge*, 2. Aufl. II, 109 ff., sagt dort S. 124 viel vorsichtiger: *on peut croire que le roman hennuyer repose sur une forme de la tradition semblable à celle d'où est sorti le lai breton.*

den Gegenstand weiterbildet. Einige Übereinstimmungen sind auch bemerkenswert, z. B. daß Ille seine verschollene Gattin Galeron für tot hält, als er sich zur Heirat mit Ganor endlich entschließt.

Angesichts der schwierigen Alternative, ob er für das dem jetzigen *Gillion* vorangehende Gedicht mündliche Überlieferung oder literarisches Vorbild annehmen solle, hatte Bayot, wie wir sahen, den Einfluß des *Eliduc* stark betont. Aber er beschränkt sich nicht auf ihn. Er meint, daß der Verfasser nicht gewagt hätte, die Angaben des *lai* ohne weiteres auf einen Trazegnies zu übertragen, wenn nicht schon vorher *la légende du mari aux deux femmes* oder *la légende du chevalier bigame* sich an das Geschlecht geknüpft hätte.[1]) Bayot würde somit gut daran getan haben, von vornherein zu erklären, inwiefern er *Eliduc* als Hauptquelle *(source principale)* der Erzählung angesehen wissen wollte; als solche müßte doch die *légende préexistante* (S. 95) gelten, von deren Gestalt wir nichts Genaueres sagen, die wir uns ganz rudimentär denken können. Der *lai* würde also mehr ein Vorbild literarischer Behandlung sein, ein im weitesten Sinne nachgeahmtes, ein *type* (S. 107). So müssen wir die Sage selbst untersuchen, und damit gehen wir auf das Gebiet der Volkskunde über.

Der besonderen Gestalt, die uns *Eliduc* zeigt, ist am nächsten verwandt das gälische (nordschottische) Märchen *Gold-Tree and Silver-Tree*.[2]) Es enthält verhältnismäßig alte Züge, obwohl es durch Kontamination mit dem Schneewittchenmotiv entstellt ist. A. Nutt findet es in einem geistvollen, kühnen Artikel[3]) gewissermaßen typisch, sieht in einer solchen Erzählung den Ausgangspunkt für *Eliduc* und andre Geschichten, besonders die von Amleths Doppelehe bei Saxo Grammaticus (Buch IV), und erklärt den ganzen Stoff für keltisch, ein *survival* ehemaliger Polygamie in den Hochlanden. Bayot protestiert gegen die zu weitgehenden Schlüsse Nutts: er hält die drei Erzählungen *(Eliduc, Gold-Tree, Amleth)* für unabhängig voneinander und entdeckt den Prototyp in — Indien, und zwar in der *Vikramôrvaçî* von Kâlidâsa. Der Gegenstand dieses entzückenden Dramas ist bekanntlich die schon lange vor ihm besungene Liebe des Königs Purûravas und einer Apsara, Urvaçî, die Liebe eines Menschen und einer Himmelstochter. Kâlidâsa hat die eifersüchtige Königin Ausinarî eingeführt, ihren Verdacht, die Entdeckung, ihren Zornesausbruch, endlich ihre feierliche Verzeihung in sehr feinen Szenen dargestellt. Aber ihr Eingreifen entscheidet nichts; denn man fühlt, daß Purûravas, so edel er auch angelegt ist, ihren Widerstand brechen würde und müßte. Wir haben also nur eine längere Episode. Sie enthält die Elemente der Erzählung; ist sie darum auch ihre Quelle? Keinesfalls. Es ist eine Übertreibung, zu sagen (S. 106): *Par conséquent, on peut regarder Kâlidâsa comme le père véritable de la légende européenne du mari aux deux*

[1]) Eine andre eigentümliche Geschlechtssage der Trazegnies bespricht Bayot auf S. 76, A. 4. Sie leitet den Namen *Trazegnies* ab von *treize nés*, weil einst eine Schloßfrau 13 Kinder auf einmal zur Welt brachte, um für ihre lieblose Erklärung des Kindersegens einer armen Frau gestraft zu werden. Dazu vgl. jetzt Nyrop, *Aarboeger for nordisk oldkyndighed og historie* 1905 *(II. række, 20. bind)*, S. 1 ff. (und S. 26). [2]) J. Jacobs, *Celtic Fairy Tales*, London 1892, S. 88 ff. [3]) *The Lai of Eliduc and the Märchen of Little Snow-White* in *Folk-Lore* III (1892), S. 26 ff.

femmes et croire que c'est un récit basé sur son œuvre qui a donné naissance à cette légende. Auch im einzelnen ließe sich allerhand gegen Bayots Methode der Vergleichung anwenden. Es mag berechtigt sein, die Episode von dem Scheintod Guilliaduns und ihrer Rettung durch Guildeluëc zusammenzubringen mit einem entsprechenden Vorfall im Märchen, obwohl hier Gold-Tree, die erste Gattin, durch die zweite aus dem Todesschlaf geweckt wird, also die Rollen vertauscht sind; damit aber hat Urvaçis Verwandlung in eine Liane nicht das Geringste zu tun. Ein abschließendes Urteil über die Bedeutung dieser und andrer Züge ist indessen wohl nur bei einer umfassenderen und eingehenderen Untersuchung aller Versionen möglich, und eine solche hat Bayot gar nicht beabsichtigt. Ihm mußte mehr daran gelegen sein, die Lokalisierung der schon ausgebildeten Sage in Trazegnies zu erklären.

Eine Reihe sehr subtiler Erwägungen führen ihn zu dem Schlusse, daß jenes Gedicht, dessen *remaniement* die erhaltene Prosaredaktion vorstellt, um 1365 entstanden sein dürfte; bald darauf, im Jahre 1373 wird auch ein vlämisches *spel van Stragenys* zu Oudenarde aufgeführt, und noch 1447 kehrt es als *spel van Tresingis* in Termonde wieder.

Welcher Herr von Trazegnies hat nun durch seine Lebensschicksale Veranlassung zu der Sage gegeben, ist also der eigentliche Held des Gedichts? Bayot sucht die Frage zu lösen, indem er die Genealogie der Familie sorgfältig durchforscht. Er kommt zu dem Schlusse, am meisten Ansprüche habe ein Gilles de Trazegnies, der um 1136 schon lebte, eine Damise, später Gerberge genannt, heiratete und gegen 1162 im Kampfe fiel und zu Herlaimont begraben wurde. In diesem von den Trazegnies begründeten Priorat der Abtei Floreffe ist zweifellos auch das Grabdenkmal Gillions und seiner Frauen gedacht; denn der Verfasser des Romans will es zwar in L'Olive gesehen haben, sagt aber ausdrücklich S. 213a, daß nach seiner Vorlage *(ce dist l'istoire)* Gillion selbst es in Herlaimont errichtete. Damit ist der Anknüpfungspunkt gegeben. Bayot hält es weiter für wahrscheinlich, daß der Doppelname der Frau Damise-Gerberge auf dem Leichenstein aufgefaßt wurde als die Namen zweier gleichzeitig gestorbenen Frauen. Einige Bedenken bleiben wohl gegen diese Konstruktion; immerhin hat kein Gilles in älterer Zeit zwei Gattinnen gehabt. Noch eines. Unser Gilles ist nicht im Orient gestorben wie sein Sohn Othon († vor 1195 in Palästina) und sein Enkel Gilles († 1204 auf dem Kreuzzug); aber ich glaube, daß man die Abenteuer des Sohnes und des gleichnamigen Enkels auf ihn übertragen konnte.

Unter der Einwirkung des Romans ist die Geschichte Gillions in der neueren Literatur mehrfach behandelt worden, seitdem der Kanonikus Jean Duslé auf Grund der Handschrift des David Aubert seine *Histoire véritable de Gil-Lion* (sic) *de Trazegnies* schrieb (Brüssel 1703); doch erhebt sich keine dieser Erzählungen zu allgemeinerer Bedeutung. Natürlich haben sich auch Historiker und Genealogen mit dem Gegenstande beschäftigt.

Nur als einen Sprößling dieser Geschichte will Bayot die Sage vom Grafen von Gleichen gelten lassen, der er ein eigenes Kapitel widmet. Bekanntlich tritt sie erst spät auf. 1539 beruft sich der Landgraf Philipp von Hessen auf sie in der schriftlichen Instruktion, mit der er Butzer in Sachen

seiner Doppelehe an Luther und Melanchthon sendet. Erzählt wird sie zuerst 1546 in einem durch Bayot, S. 82, gedruckten[1]) Schriftstück des Veit Winsheim, dann öfters, und am Ende des 16. Jahrhunderts wird sie immer mehr ausgeschmückt. Bayot glaubt nicht an ihr höheres Alter und auch nicht an ihren volkstümlichen Ursprung. Er leitet sie in gerader Linie von der *Histoire de Gillion de Trazegnies* ab, deren Ruhm dann freilich weiter gestrahlt haben müßte, als man naturgemäß erwarten sollte. Die Übertragung der Elemente der Sage wurde auch hier durch ein Denkmal vermittelt, den vielleicht aus dem 13. Jahrhundert stammenden, noch heute im Erfurter Dom gezeigten Grabstein eines Grafen von Gleichen (Lambrecht II ?), der zwischen zwei Frauen ruht. In manchen Punkten weicht aber die Gleichen-Sage, wie sie Philipp von Hessen, Winsheim u. a. kennen, von der Trazegnies-Sage ab, und besonders in einem äußerst wichtigen. Der Graf behält mit päpstlicher Erlaubnis die Türkin neben seiner rechtmäßigen Gattin, und alle drei leben im Frieden zusammen. In dieser Form sieht Bayot eine Entstellung; aber das scheint mir ausgeschlossen. Warum sollte man auf thüringischem Boden in später Zeit die fromme Geschichte Gillions in so heidnischer Weise umgedeutet haben? Bayot vermag darauf keine befriedigende Antwort zu geben (S. 87). Nein, dieser Abschluß der Gleichen-Sage muß älter sein als der Abschluß der Trazegnies-Sage, älter und naiver. Der Hennegauer fand den Stoff in der überlieferten Form bedenklich, wenn nicht unmöglich, und nahm ihm mit einer erbaulichen Wendung jegliche Spitze. Mit der Änderung steht eine andre im inneren Zusammenhang. Der Graf von Gleichen entführt die Türkin, obwohl er glauben darf, daß seine erste Gattin noch am Leben ist – solches ist die Tradition, gegen die der knappe, unzuverlässige Bericht bei Philipp von Hessen nicht aufkommen kann –; Gillion heiratet sie, weil er durch Amaury getäuscht wurde. Auch hier das Bestreben, den Helden von jeder Schuld reinzuwaschen: genau so ist Gautier d'Arras mit dem Thema der Marie de France verfahren, wie ich oben schon erwähnte. Man sieht: die französische Version, obwohl der Zeit nach älter, hat den Stoff aus religiösen Rücksichten umgestaltet, die deutsche, obwohl jünger, hat ihn getreuer bewahrt. Dafür ist auch die französische wesentlich literarischer Natur, die deutsche nicht.

Die zuletzt besprochenen Konstruktionen des Herrn Bayot sind scharfsinnig, aber auf die Spitze getrieben. Die Ergebnisse seiner Abhandlung sind daher nach der folkloristischen Seite nicht so gesichert und so wertvoll wie nach der literarhistorischen. Doch es wird wohl noch viel Tinte vergossen werden, ehe man zur Klarheit über die ursprüngliche Gestalt und damit auch über den ursprünglichen Sinn der merkwürdigen Geschichte gelangt. Zunächst wird es meines Erachtens angezeigt sein, neue Varianten zu sammeln und in Gruppen zu ordnen, wie wir sie bereits an *Trazegnies-Gleichen* einerseits, an *Eliduc – Ille et Galeron – Gold-Tree* andrerseits besitzen; dann aber wird man auch die sozialen, rechtlichen und religiösen

[1]) Statt *hominis forma et industria valde detestata* ist *delectata* zu lesen; *pollicitur* l. *pollicitus*; S. 83 l. *agnoscit uxor; cui cum rem omnem exposuisset, nihil offensa*, etc.

Grundlagen der Sage eingehender berücksichtigen müssen, als bisher zu geschehen scheint.

Breslau. Alfred Pillet.

Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster. Marburg i. H. Elwertsche Verlagsbuchhandlung 1907. 8°.

1. Bd. Otto Mayrhofer, Gustav Freytag und das junge Deutschland, VII, 56 S.

2. Bd. Karl Hitzeroth, Johann Heermann. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Lyrik im 17. Jahrhundert. 185 S.

3. Bd. Paul Ulrich, Gustav Freytags Romantechnik. 133 S.

4. Bd. Johann Lühmann, Johann Balthasar Schupp. Beiträge zu seiner Würdigung. VI, 106 S.

Man hat in letzter Zeit Gustav Freytag des öfteren zu jener Ära eines „silbernen Zeitalters der deutschen Dichtung" gerechnet, die einen poetischen Realismus heraufführte; man hat ihn so zu Keller, Raabe, C. F. Meyer u. a. gestellt. Wenn nun Mayrhofers Arbeit das Verhältnis des Dichters zu dem jungen Deutschland untersucht, so will sie natürlich keine engere Zugehörigkeit des schlesischen Formmeisters zu dieser Schriftstellergruppe fordern, sondern nur ein Durchgangsstadium seiner Entwicklung aufzeigen. Mayrhofer begnügt sich damit, die Werke Freytags vom „jungen Gelehrten" bis zum „Grafen Waldemar" durchzumustern und mit Dramen Gutzkows und Laubes zusammenzustellen. Die Ergebnisse seiner Untersuchung sind dürftig und fördern kaum neues zutage; denn daß die „Valentine" und „Graf Waldemar" starke jungdeutsche Elemente haben und mit der Sfäre des Laubeschen „Monaldeschi" und „Rococo" eine gewisse Gemeinschaft zeigen, sich auch in der Tendenz mit Gutzkows Dramen berühren, ist jedem literarhistorisch erfahrenen Leser ohne weiteres klar. Die Zusammenhänge sind allerdings mit aller Breite und Vollständigkeit aufgedeckt.

Viel schärfer als die Ähnlichkeiten wären die Unterschiede schon in diesen ersten Werken hervorzuheben gewesen, und es sind nicht so inhaltliche Abweichungen Freytags, seine positive Kritik, sein patriotisches Eintreten für deutsches Wesen, die ihn von den Franzosenverehrern, den skeptischen Negierern des jungen Deutschland trennen, als ein formales Problem, von dem m. E. Mayrhofer hätte mehr sprechen müssen. Freytags Dramen scheiden sich von denen der andern Jungdeutschen sogleich durch eine sehr überlegte, fein abgewogene Technik, die deutlich das Vorbild der Franzosen, besonders Scribes, im Aufbau und Dialog erkennen läßt. Selbst wo er pathetisch gequält und sentimental wird, bleibt der junge Dichter einem Gutzkow gegenüber immer noch natürlich. So waltet ein eingeborener Sinn für Harmonie und Maß in diesen äußerlich von der herrschenden Literaturrichtung so abhängigen Formen und rückt das Ganze in ein anderes Licht, richtet eine Scheidewand auf zwischen

len jungdeutschen Stürmern und Drängern und dem behutsamen Ergründer ler Form und Technik in Drama und Roman.

Sicherlich sind manche jungdeutsche Züge in Freytags Persönlichkeit – als einen sehr charakteristischen hätte der Verfasser das kühle, ja ablehnende Verhältnis zu Goethe anführen können –; aber sie liegen nicht allein in einer Verwandtschaft der Anschauungen, die nur kurze Zeit währt und schon im ersten „Grenzboten"-Jahr fast vollständig überwunden ist, und sie äußern sich nicht allein in den drei behandelten Dramen. Mayrhofer hat darauf verzichtet, die jungdeutschen Elemente — und ihre lachende Verspottung – in den „Journalisten" aufzuzeigen, den Einfluß des Gutzkowschen „Roman des Nebeneinander" auf „Soll und Haben" festzustellen, die Schilderungen des Hoflebens in der „verlorenen Handschrift" mit jungdeutschen Stimmen (man denke z. B. an F. D. Strauß' „Romantiker auf dem Trone") zu vergleichen und in dem römischen Gewand der „Fabier" den Kampf der Junker mit dem Bürgertum aufzuspüren, wie das letztere sein Lehrer Elster angedeutet. Doch wie die spätere Produktion noch manche Fingerzeige zu dem Thema hätte bieten können, so hätte andrerseits der Nachlaß dem Verfasser einige Jugendwerke erschließen dürfen, die neben romantischen stark jungdeutsche Züge tragen. So bespricht Hans Lindau in seiner aufschlußreichen Freytag-Biographie (Leipzig, Hirzel, 1907), die Mayrhofer noch nicht benutzen konnte, eine märchenhaft-satirische, politische Posse „Dornröschen" (S. 73 – 85), die in ihrer seltsamen Mischung von tiefsinniger Symbolik, durchsichtiger Parodie und freimütiger Kritik, im wirren Durcheinander von Vers und Prosa, in ihrer leichten Anlehnung an Aristophanes in deutlicher Verbindung mit ähnlichen jungdeutschen Erzeugnissen, z. B. den „Wänden" von Seemann-Dulk, Prutzens „politischer Wochenstube" steht, so stark auch Elemente der Tieckschen Komödie und des Märchenspiels sich hineinmischen.

Weit gründlicher und ideenreicher als das Eröffnungsheft der Marburger Beiträge ist der dritte Band, Ulrichs Arbeit über Freytags Romantechnik. Wenn überhaupt einem Autor auf dem Wege scharfsichtiger Beobachtung seines Handwerks beizukommen, sein Eigenstes zu ergründen gelingen sollte, dann wäre dies bei dem Dichter der „Ahnen" der Fall. Wohl gibt es Poeten, die den Formproblemen noch eifriger nachgegrübelt haben als er, z. B. Otto Ludwig; aber während man bei Ludwig häufig das Gefühl hat, als ob er mit seinen ästhetischen Auseinandersetzungen sein eigenes Schaffen verteidige, sind den kritischen Urteilen Freytags eine höchste Objektivität und Klarheit eigen. Ein starker Wunsch lebte in ihm, sich über das eigentümliche Wesen der Gattungen Rechenschaft zu geben, und erst nachdem er Klarheit gewonnen hatte, gelangen ihm seine Werke. Freytag ist kein geborener Erzähler, wie etwa Jeremias Gotthelf oder der ältere Dumas; auch keine geniale, aus Chaos und Leidenschaft gestaltende Natur, wie Balzac, die notwendig aus sich heraus eine ewige Form schafft. Freytag ist der kühle Beobachter und warme Lebenskenner, der dem Vorbild der Großen folgt und auch von den Kleinen sich anregen läßt. Aus den reichhaltigen Belegstellen, die Lindau auf S. 451 ff. seiner Biographie zusammenstellt, lassen sich deutlicher als aus Ulrichs Dar-

stellung die klugen Erwägungen und Anregungen erkennen, die dem kenntnisreichen Poeten aus der ganzen Erklärungsliteratur zuströmten. Er verehrte die besonnene, unerschöpfliche Gestaltungskraft Walter Scotts, die geniale Anschaulichkeit bei aller Wirrnis in Dickens; aber ihm imponierten auch Sue und Dumas, und er prüfte, wie er an Kompert schrieb, „die ungeheure Frechheit und die große Kraft dieser seltsamen Produkte“, „wie geschickt und geistreich all das unverschämte Zeug motiviert“ werde. Von den gewaltigen Schöpfern einer dichterischen Weltansicht im Roman, vor allem von Goethes „Meister“, lernte er; er wußte aber auch der spannenden Unterhaltungslektüre ihre Kniffe und Praktiken abzugucken. So ist Freytags „Soll und Haben“ eine ausgegeichnete Synthese der Formen des „hohen“ und des „niederen“ Romans; seine Romane haben in Tempo und Handlung von jenem in reinen Kombinationen sich erschöpfenden Unterhaltungselement genug aufgenommen, um auch jenes Goethesche Element einer poetischen Idee, einer tieferen Weltbetrachtung beibehalten zu können. Man vergleiche etwa Immermanns „Epigonen“ mit „Soll und Haben“, um den Fortschritt im Erzählerischen zu verstehen! Freilich wird aus der „großen Welt“ Goethes, aus dem weiten Hochland Scotts, aus den Himmeln und Höllen Balzacs ein eng umschriebener kleinbürgerlicher Kreis, der sich in den dürftigen Motiven und einer gewissen Einförmigkeit der Handlung kundtut. Doch auch hier wieder ein Fortschritt der geschlossenen Selbstzucht Freytags! Seine Beobachtung ist exakter und sorgfältiger als die all seiner Vorgänger; seine Form wird immer objektiver; das Persönliche tritt ganz zurück, und das Gegenständliche hebt sich mit einer wohligen Klarheit und Einfachheit hervor. Eine deutliche Entwicklung zeigt sich, die von den vielverflochtenen Handlungsmassen in „Soll und Haben“ zu einer gerundeten klaren Verteilung in der „verlorenen Handschrift“ und zu den einfachen Proportionen in den „Ahnen“-Romanen führt.

Von dem, was hier angedeutet wurde, ist bei Ulrich nur wenig zu finden. Er stellt seinen Helden in keinen großen Zusammenhang; wo er vergleicht, tut er es recht unglücklich, so mit Goethe, Keller und Balzac, die alle drei aus einem ganz anderen Urgrund des Schaffens gestalten; am ehesten wäre noch ein Zusammenhalten mit Otto Ludwigs Romanen fruchtbar gewesen, die trotz einschneidender Gegensätze vor allem in Charakteristik und Beschreibung doch viel Gemeinsames der Form ergeben würde. Der Verfasser stellt seinen Dichter fast nur neben Walter Scott, von dem Freytag unleugbar wichtige Anregungen erhalten hat; dabei waltet aber eine Unterschätzung Scotts vor, die sein Schüler Freytag selbst am stärksten getadelt hätte. Der Einfluß Dickens, so außerordentlich groß in allen Teilen von „Soll und Haben“ — die Jugendgeschichte Antons, die Comptoirscenen, die Gestalt Veitels wären nie ohne ihn geschaffen worden — wird nur gestreift. Ich nenne auf gut Glück noch von deutschen Dichtern Jeremias Gotthelf, E. T. A. Hoffmann, Auerbach, von denen Freytag gelernt hat.

Der Literaturhistoriker, der sich mit Freytag beschäftigt, befindet sich in einer zugleich leichten und schwierigen Lage. Der Dichter hat sich selbst mannigfach, am ausführlichsten in seinen „Erinnerungen“, scharfsinnig und

reimütig über seine Werke geäußert. Der Literarhistoriker darf sich darauf erufen. Das haben Mayrhofer und Ulrich reichlich getan. Aber darf er sich lamit begnügen? Das tun beide vielfach, auch wo sie es eigentlich nicht ollten. Ulrich hat sich m. E. mit dieser Verehrung der Urteile des Dichters ils höchster Autorität seine ganze Disposition verdorben. Er gibt zunächst eine sehr hübsche Entstehunsgeschichte der Romane, wobei allerdings ein genaueres Studium der „Grenzboten“-Jahrgänge noch mancherlei zutagegefördert hätte. Dann aber schließt er seine Zergliederung der „Romantechnik“ an – an Freytags „Technik des Dramas“. Mag er dafür auch einige Worte seines Meisters anführen, mag er auch nicht selten von diesem Aufsuchen der Dramenregeln im Roman abweichen, der Gesichtswinkel, unter dem er die Romane betrachtet, ist dadurch nach meiner Meinung ein verkehrter geworden. Die Unbefangenheit seiner Beobachtung leidet; er übersieht die Feinheit rein epischer Nüanzen, weil er nach den Merkmalen des Dramas fahndet. Eine so charakteristische Beobachtung, wie sie z. B. Lindau als Kontrastierungsmittel für die ersten Kapitel von „Soll und Haben“ angibt, ist Ulrich entgangen, und mühelos ließen sich so die überlegt gesetzten Akzente Freytagscher Erzählungsrytmik darstellen, an denen der Verfasser absichtlich vorbeigeht. Ihn lockt nicht das einzelne, Subtile, in dem doch der Zergliederer der Technik oft seine fruchtbarste Ernte hält; er bleibt bei den großen Linien und damit häufig beim Selbstverständlichen stehen. Ich erhalte dadurch noch kein Bild von Freytags Technik, daß mir verraten wird, der Wille des Helden spiele in seinen Romanen eine große Rolle, ihre Handlung sei einheitlich, wahrscheinlich, bedeutsam. Dann wird die Handlung nach dem Vorbilde des Dramas in Exposition, Höhe, in steigenden und fallenden Momenten, im Schluß zergliedert, ohne daß sich darin Freytags Romane viel von anderen unterschieden. Sehr interessant sind Bemerkungen über erste Einführungen von Personen, über Erregung von Stimmung, über Vordeutungen, über Aufrechterhaltung und Verstärkung der spannenden Motive. Dagegen hätte der Parallelismus in den Motiven der „Ahnen“-Reihe viel weiter durchgeführt werden müssen, um hier Freytags letzte Absichten zu erklären.

Ulrichs Arbeit kann daher wohl nicht als eine Behandlung des Themas gelten, die auf alle Fragen Aufschluß gibt; aber sie bringt im einzelnen doch viel lehrreiches Material bei, um uns einen Meistererzähler an der Arbeit zu zeigen, dessen Meisterschaft sich mit seltener Klarhait offenbart.

Berlin. Paul Landau.

Der zweite Band von Elsters Sammlung, Hitzeroths Monographie über Heermann, verdient beachtet zu werden, denn sie zeichnet sich durch sorgfältige Sammlung und kritisch lohnende Verarbeitung des Stoffes aus. Zwar über das Leben des Dichters erfahren wir nichts Neues, das kurze Kapitel ist wohl auch nur der Vollständigkeit halber geschrieben; aber schon die Persönlichkeit Heermanns weiß uns der Verfasser klarer zu machen, indem er seine Tätigkeit im Zusammenhang mit seinen Schicksalen und den Zeitereignissen darstellt, seine Weltanschauung, besonders seine religiösen Ansichten behandelt und weiter dann seine Dichtung historisch einreiht,

wobei er sich aber keineswegs auf die geistliche Lyrik beschränkt. Zweierlei ist vor allem zu beachten: 1. daß Heermann im geistlichen Lied auf katholische Motive zurückgeht und dadurch ein Vorgänger des Pietismus und der zinzendorfischen Richtung wird, 2. aber, daß er sich in der Form Opitz anschließt, seine früheren Gedichte mit Rücksicht auf die neue Theorie überarbeitet, ohne zu deren sklavischem Anhänger zu werden. Dies wird im einzelnen dargetan, wobei die Vorzüge wie die Mängel des Dichters hervortreten und Manheimers Urteil einigermaßen korrigiert erscheint. Hitzeroth verhehlt nicht, daß sich Heermann vom Geiste seiner Zeit zu Geschmacklosigkeiten verführen ließ, daß er besonders nach den Greueln des 30 jährigen Krieges auch in seiner Lyrik das Gräßliche verwertete, freilich weniger stark als etwa Andreas Gryphius, sein Verehrer und Nachfolger, daß er, auch ganz dem Zuge des Jahrhunderts folgend, das Spielerische, Tändelnde, zumal die sinnliche Erotik der Seelenbrautschaft in seiner Poesie nicht verschmähte, während das Naturgefühl vollständig mangelt. Mich will bedünken, daß Hitzeroth nur eines nicht genügend beachtet habe, Heermanns Anschluß an das Volkslied; er vergißt allerdings nicht, den Einfluß der Kirchenliedermelodien auf Heermanns Lyrik zu erwähnen und manche Freiheit gegenüber der Opitzinne aus der Rücksichtnahme auf die Volkstümlichkeit zu erklären; aber er hätte vielleicht durch das Herbeiziehen des weltlichen Volksliedes seine vortrefflichen Quellennachweise vervollständigen können. Ein Vers wie: „Wenn ich des Morgens früh aufsteh" (vgl. S. 58) beginnt „Stäte Liebe" bei Uhland N. 42; auch Heermanns Ostergesang „Frühmorgens eh' die Sonn' aufgeht" (S. 84) oder die 14. Strofe des Gedichts „Am Ostermontag": „Ade, ihr Liebsten, ich muß fort" (S. 141, vgl. Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte V, 279, Euphorion I, 304) wären zu nennen; doch bedarf diese Beobachtung einer gründlicheren Nachprüfung, als ich sie augenblicklich zu bieten vermag. Hitzeroth hat in dem Kapitel „Abhängigkeit" die Quellenuntersuchung sehr gefördert und eine ganze Reihe von Heermanns Vorbildern überzeugend nachgewiesen; dabei hebt er aber, wo es angeht, die Motive der Veränderung hervor, wie er auch aus den Lesarten der verschiedenen Ausgaben glücklich die Tendenzen herauszuarbeiten versteht. Im Kapitel über Heermanns Sprache wäre der Gegensatz zu Opitz noch an einigen Einzelheiten, besonders bei der Synkope, stärker zu betonen gewesen; doch lernt man auch hier die wesentlichen Züge kennen. Gelungen sind die Ausführungen über Heermanns Stil, die auf das Volkstümliche sehr gut eingehen; die Metrik dagegen erscheint mir etwas zu kurz behandelt. Daß Heermann (S. 145 Anm.) gewiß noch die alte Betonung „lébendig" gebrauchte, kann nicht bezweifelt werden; wir vermögen in Gryphius' Dichtungen das Auftreten unsrer modernen Form chronologisch zu erfassen. Der Anhang „Zur Bibliographie" bietet ein nicht uninteressantes Stück Kulturgeschichte, da es auf das Verhältnis des Dichters zu seinen Verlegern eingeht. Man entnimmt dieser meiner kurzen Schilderung, daß Hitzeroths Arbeit eine tüchtige Leistung ist und, wenn sie auch nur einen der kleineren Leute betrifft, es doch versteht, dem Gegenstand allgemein wichtige Seiten abzugewinnen.

Merkwürdig stimmt der Einwand (S. 20), ein Theologe solle sich nicht

mit der Poeterei, dieser heidnischen Erfindung, beschäftigen, „weil Athen und Jerusalem keine Gemeinschaft haben," zu dem Satze in J. B. Schupps „Aurora" (S. 65, vgl. Lühmann S. 74): „Athenas nihil commune habere cum Hierosolymis"; es wäre interessant, näheres darüber zu hören. Schupp war kein besonderer Verehrer Heermanns (vgl. Lühmann S. 83), vielleicht gehen beide auf dieselbe Quelle zurück.

Wende ich mich nun zu diesem Schupp behandelnden vierten Bande, so muß ich sagen: Mir ist fast noch niemals bei einem als Schriftsteller Auftretenden ein so merkwürdiges schriftstellerisches Unglück begegnet, wie es Lühmann auf jeder Seite verrät. Man wird an einen Anfänger und eine Doktorsdissertation keine besonders hohen Anforderungen in dieser Hinsicht stellen, aber eine gewisse Reife kann man trotzdem verlangen. Übertroffen wird Lühmanns Ungeschick nur durch seine Bescheidenheit, und sie versöhnt den Leser immer wieder. Das Unglück liegt eben in dem Zwange, jede Doktorsarbeit drucken lassen zu müssen, auch wenn es vollständig genügte, die kleinen erreichten Ergebnisse kurz in irgendeiner wissenschaftlichen Zeitschrift mitzuteilen. Lühmann ist sich selbst klar, daß eigentlich das Ganze seiner Arbeit überflüssig sei, daß er nur einige wenige Berichtigungen und Ergänzungen gefunden habe, die am Bilde Schupps fast nicht den kleinsten Zug ändern, aber der Vollständigkeit halber abgedruckt werden. Was er bietet, sind einmal Anmerkungen zu den früheren Schriften über Schupp, kleine Zweifel über einzelne Datierungen, unbedeutende biographische Feststellungen, und hierbei wirkt die Ausführlichkeit quälend; dann folgt, und hierin besteht der Kern der Arbeit, der ihr einen gewissen Wert sichert, ein räsonnierender Katalog von Schupps lateinischen Schriften, wie man es am besten nennen könnte: ein Verzeichnis sämtlicher Ausgaben mit der Angabe, wo sie zu finden oder ob sie unzugänglich seien, dazu kurze Andeutungen des Inhalts und bei einigen auch Hinweise auf die Quellen; den Schluß bildet ein Vergleich der lateinischen mit den deutschen Schriften Schupps, ohne daß dabei irgend wesentliches zutagegefördert würde, freilich verfängt sich gerade hier der Verfasser jammervoll in den banalsten Übergangsphrasen, um wenigstens den Schein eines Zusammenhanges zu retten. Wir bekommen eben nicht ein Buch, sondern Materialien zu einem solchen. Der Verfasser hat sich eifrig bemüht, Schupps Schriften aufzutreiben; leider aber begnügt er sich, aus den bisher zu wenig berücksichtigten lateinischen Arbeiten das biographisch Wichtige herauszugreifen und Einzelheiten zu verzeichnen, die ihm bemerkenswert erschienen. Noch willkommen wäre wohl gewesen, wenn er Inhalt und Gedankengang scharf dargestellt hätte, wie etwa Ebert und Manitius in ihren bekannten Geschichten der lateinisch-christlichen Literatur; und er hätte dies um so eher tun können, als es sich um Prosa handelte und nicht um Gedichte, auch wäre dadurch die Entwicklung von Schupps Schriftstellerei klarer zutagegetreten, er hätte mehr ins Innere dringen müssen, als er jetzt tut.

Erfreulich bei Lühmann wirkt seine vorsichtige Kritik; er beweist sie, da er den Traktat „Le Royaume de la Coqueterie oder Beschreibung des New entdeckten Schnäblerlandes" (Heidelberg 1659) Schupp abspricht, dem

es von andren zugeschrieben wurde, und einen sonst unbekannten „Clajus von der Ill“ als Übersetzer dartut, während er Schupp an der zweiten Schrift „Die ungetrewe Margarethe Brahe Grävin zu Wisingsburg“ (1661) irgendwie beteiligt glaubt. Ebenso glücklich verwirft er Borinskis Vermutung, daß Schupp jener Anonymus sei, dessen „Ineptus Religiosus“ (1662) durch eine von Lessings „Rettungen“ bekannt wurde. Hervorzuheben ist auch Lühmanns Bemerkung (S. 89) über den Umschwung, den Schupps Stil während der vierziger Jahre durchgemacht haben soll, und über die verschiedene Stellung Schupps zur deutschen Poeterei (S. 81 ff.). Nicht vergessen darf endlich werden, daß er Einfluß holländischer Autoren auf Schupp wahrscheinlich macht. Man erkennt allenthalben die solide Forschung, die nur leider nicht die richtige Form der Darstellung gefunden hat. Auch die Korrektur des Bändchens läßt manches zu wünschen übrig; S. 9, Anm. 4 und S. 11, Anm. 2 stehen sogar Lücken statt der Seitenangabe dort 38, hier 60; S. 13, Z. 3 fehlt das Subjekt des Satzes, S. 59 eine Zeile, während eine andre doppelt gesetzt ist, so daß man nicht einmal den Sinn zu fassen vermag; S. 64, Z. 14 von unten ließ „Anhang“ statt „Anfang“, S. 79, Z. 12 von unten „Theseus“ statt „Jason“, von kleinerem abgesehen.

Was die beiden Predigten Schupps aus Anlaß des westfälischen Friedens betrifft (S. 28 f.), so muß mit Bischoff und Bindewald ein Unterschied zwischen beiden angenommen werden, denn das Theatrum Europeum, das so reich an Details ist, erwähnt VI, 593a: „Es hat auch jetztbemeldten Sonntag / nach der im Schwedischen Quartier von Herrn Doctor Schuppio, Herrn Graff Ochsenstirns Hof-Prediger gehaltener Predig / als übrige Auditores abgetretten / der Chur-Sächsische / nomine der übrigen Evangelischen Gesandten . . . gedanckt“, also am 15/25 Oktober 1648, während es nach der Ratifizierung nur heißt (Theatr. Europ. VI, 658a): „Den 11. 21. Sonntags [Februar 1649] giengen die Danck- und Lob-Predigten an / und zwar die von der Augspurgischen Confession / in Herrn Legati Ochsenstirns / ꝛc. die von den Reformirten / im Gräffl. Witgensteinischen Logiament.“ — Wie Schupp die Poesie nur als Beschäftigung in Feierstunden (S. 82), sahen sie auch andre Dichter schon des 17. Jahrhunderts an, nicht erst Canitz, so z. B. Joh. Heermann, Hoffmann von Hoffmannswaldau, Neukirch u. a., wie er (S. 84), stellt auch Logau in einem bekannten Sinngedicht den Sinn über die Form. S. 79 hätte sich ein Hinweis auf Georg Greflingers „Emblemata“ (vgl. Oettingen, Quellen und Forschungen XLIX, 26 f.) empfohlen.

Lemberg. Richard Maria Werner.

Konrad Lux, Johann Kaspar Friedrich Manso, der schlesische Schulmann, Dichter und Historiker. Leipzig 1908. 245 S. 8°.: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. 14 Bd. Verlag von Quelle & Meyer.

Daß Manso, Rektor des Magdalenengymnasiums in Breslau, durch die schärfsten Pfeile der Xenien Schillers getroffen, sich in galligen Gegen-

geschenken an den Sudelköchen in Jena und Weimar rächte, wissen alle Kenner unsrer klassischen Dichtung. In Breslau und Schlesien begegnet man immer wieder dem Irrtum, Manso habe den Spottvers auf die schlechten Distichen der beiden Weimarer Dichter verbrochen: „In Weimar und Jena macht man Hexameter wie der“ usw., — führt mit Behagen den Gegenvers eines Unbekannten — mit versteckter Anspielung auf den Namen Manso an. — „In Breslau macht man so Hexameterverse wie der da“ — und freut sich der derben Abkanzelung „des Schulmeisters von Breslau“, ohne zu fragen, ob er wirklich der elende Dichter und der geistlose und dazu lüsterne Pedant war, den die Xenien aus ihm machen. Zwar sein Leben haben Grünhagen in der allgemeinen deutschen Biographie und K. Geiger in der Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens dargestellt; aber es fehlte uns ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens, seiner Dichtung und Schriftstellerei, das uns befähigt, ein gerechtes, wohlbegründetes Gesamturteil über den mehr Geschmähten als Gekannten zu fällen. Das vorliegende Buch füllt diese Lücke in dankenswerter Weise aus; es zeichnet uns ein ansprechendes Bild des Menschen, des Schulmanns, des Gelehrten und des Dichters mit gründlicher Beherrschung des Stoffes, mit eingehender Berücksichtigung der vielseitigen Werke Mansos.

Als Gymnasiallehrer in Gotha, seinem Heimatslande, betrat Manso seine schriftstellerische Laufbahn mit metrischen Übersetzungen römischer und griechischer Dichter; die von Lux angeführten Proben aus Virgils Büchern über die Landwirtschaft, aus den Idyllen des Bion und Moschus, aus dem Ödipus des Sophokles bekunden den sprachgewandten, geschmackvollen Übersetzer, der mit seinem berühmten Zeitgenossen, dem strenger an die Vorlage sich haltenden Voß, jeden Vergleich aushält. Ebenso gelungen ist Mansos Verdeutschung der ersten fünf Gesänge von Tassos Befreitem Jerusalem, in freien, dem Oberon Wielands nachgebildeten Stanzen, wahrlich kein „asphaltischer Sumpf“, wie Schillers Xenion spottete. Wir können auf diesem Gebiete dem Urteile des Verfassers vertrauen, der durch stete Vergleichung mit früheren gleichzeitigen Übersetzern, mit Heranziehung der griechischen, lateinischen und der italienischen Ursprache einen Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte liefert. Dieselbe Gründlichkeit der Arbeit bietet der folgende Abschnitt über Mansos mythologische Schriften, in denen wir ihn als Neuhumanisten im Sinne Heynes und Wolfs kennen lernen; seine in klassischer Prosa geschriebenen Abhandlungen über das Schicksal, den Genius der Alten, die Horen, die Grazien führen leicht und geschmackvoll den gebildeten Leser in den Geist des klassischen Altertums ein.

Als Schulmann und Leiter des Magdalenengymnasiums hielt Manso inmitten der sich bekämpfenden Zeitströmungen auf erziehlichem Gebiete die glückliche Mitte zwischen der Alleinherrschaft des klassischen Unterrichts im Lehrplane und der Zersplitterung in eine Menge von Lehrfächern für alle möglichen Lebensbedürfnisse, wie sie Philanthropen und Realschulmänner einführten: er befreite seine Anstalt von ihrer unglücklichen Belastung mit Volkswirtschaft, Kriegsbaukunst, Feldmessen, Drechseln, Hobeln, Tanzen, Reiten, Fechten und beschränkt die Bildungsarbeit der Schule auf die drei

großen Gebiete der Sprachen (Französisch und Polnisch (!) neben den klassischen), der Mathematik und Physik, der Erdkunde und Geschichte. Für die Bedürfnisse des praktischen Lebens wollte er, sehr verständig die zukünftige Entwicklung vorausschauend, in seinem Schulprogramm von 1800 Bürgerschulen (wir nennen sie heute Realschulen) eingerichtet wissen, in denen die neueren Sprachen, Französisch und Englisch neben dem Deutschen herrschen, daneben Mathematik, Naturgeschichte und neuere Weltgeschichte, auch die Anfangsgründe der Gewerbelehre (Technologie) getrieben werden sollten. Besonderes Gewicht legte er, selbst Meister der Rede, auf die sprachliche und rednerische Ausbildung seiner Zöglinge; bei den öffentlichen Prüfungen, zu denen er gern mit Programmabhandlungen über Erziehungsfragen einlud, ließ er seine Primaner mit lateinischen und deutschen Reden, auch kleinen Aufführungen in einfacher Gesprächsform auftreten.

Mit eingehender Gründlichkeit ist Manso der Dichter behandelt, seine anakreontische Jugenddichtung und die würdige Epistel an seinen Breslauer Freund, den Philosophen Garve, über „die Verleumdung der Wissenschaften", mit dem Nachweise, daß nicht die Blüte der Wissenschaft, sondern die mit ihnen fortschreitende Kultur und Genußsucht die Völker sittlich und staatlich entkräfte – ein Beitrag zu der durch Rousseaus bekannte Preisschrift angeregten Frage. Desselben Freundes gerechtes Mißfallen rief Mansos im Geiste und in der Sprache Wielands geschriebene „Kunst zu lieben" hervor, und wir können uns nur wundern, wie der würdige Rektor ein so lüsternes Gedicht veröffentlichen konnte! Dieser dichterische Fehltritt führt uns am besten zu dem Xenienstreite hinüber, in dem Manso als Angegriffener und Abwehrender ein gleich trübes Bild bietet. Auf die Frage, wodurch Manso den Zorn der beiden Gewaltigen, insonderheit Schillers zu so bissigem Spotte gereizt habe, antwortet Lux mit dem seit Boas' Xenienausgabe üblichen Hinweise auf zwei Beurteilungen der Horen und des Musenalmanachs in der Leipziger Bibliothek der schönen Wissenschaften ohne Namensunterschrift, die aus triftigen inneren Gründen Manso zugeschrieben werden. Schiller hätte sich aber nicht zu empören brauchen; sie sind scharf, aber nicht verletzend, eine Anerkennung, die man seinen Xenien gegen Manso nicht zollen kann. Manso war weder der pedantische Schulmeister noch der abgeschmackte Dichter, den die Xenien an den Pranger stellen. Wohl lehrte seine „Kunst zu lieben", die Zielscheibe der schärfsten Xenien, „locker und lose", „wie man gefällt und verführt"; aber die sittliche Entrüstung der Xenien darüber geht unter in der persönlich verletzenden Satire auf Mansos, des Junggesellen, jungfernhafte Liebe. Odysseus antwortet in der Unterwelt Ovid, dem berufenen Dichter der ars amandi, der ihn nach seinem schwächlichen Nachahmer fragt: Geh doch, ein hektisches Bürschchen, das nur mit dem Finger gesündigt! – Noscitur ex libro, quanta sit hasta viri. Schiller tat gut daran, diesen giftigen Pfeil nicht zu versenden, gleich anderen, die nicht in den Almanach aufgenommen worden sind, um, wie Goethe sagte, kriminelle Inkulpationen", d. h. straffällige Beleidigungen zu vermeiden. Traurig, daß Manso in seinen „Gegengeschenken" (die der Verfasser vollständig anführt und erklärt) in den

gleichen Ton verfiel: Schiller, der Hammel von Jena, habe die Hilfe Goethes, des Bockes von Weimar, für seinen Kalender in Anspruch nehmen müssen, — „ohne den stößigen Bock fehlt's dem Eunuchen an Kraft". Sehr verständig erscholl mitten aus Mansos Abwehr heraus die Stimme der gesunden Vernunft: „Aber was wird denn zuletzt aus diesem Zanken und Schimpfen? — Setzt euch ruhig und schreibt etwas Gescheites fürs Volk!" Manso wußte nicht, daß die beiden Dioskuren gleichzeitig und nach den Xenien sich zu großen Kunstschöpfungen erhoben, Goethe zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren" und zu „Hermann und Dorothea", Schiller zu seinem „Wallenstein", und wir hören mit Genugtuung, daß Manso Goethes Wilhelm Meister wie Schillers Jungfrau von Orleans, alter Unbill vergessend, verständnisvoll in Zeitschriften beurteilte. Auch er folgte seiner verständigen Mahnung, zu schaffen statt zu schimpfen, indem er, zu seiner alten philologischen Neigung zurückkehrend, feinsinnige Abhandlungen schrieb über die Rhetorik der Römer und Griechen, über die römischen Satiriker, insonderheit seinen Liebling Horaz, über die Epiker (Homer und Virgil) und — Hand in Hand mit seinen akademischen Vorlesungen — eine vollständige Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf Goethe und Schiller. Auch seinen geschichtlichen Studien wandte er sich jetzt wieder mit ganzem Eifer zu. Das bezeugt seine fünfbändige Geschichte Spartas bis in die römische Zeit, ja bis in die Neuzeit hinein mit einer Abhandlung über den slawischen Ursprung der durch den griechischen Befreiungskrieg berühmt gewordenen Mainotten. Auch der Kampf des Christentums mit dem absterbenden Heidentum und die germanischen Staatengründungen auf römischem Boden reizten seinen Forscherfleiß; er schrieb große Geschichtswerke über das Leben Konstantins und das ostgotische Reich in Italien Unmittelbar in die Gegenwart hinein führte seine Geschichte des Preußischen Staates vom Hubertsburger Frieden an, des Staates, der seine zweite Heimat geworden war.

Als Mann der Aufklärung verurteilt er Friedrich Wilhelms II. mystische Neigung und das Wöllnersche Edikt, macht aber andererseits Friedrichs des Großen und seines Ministers Zedlitz religiöse Gleichgültigkeit mit verantwortlich für den sittlichen Verfall des Volkslebens, und nicht wundern dürfen wir uns bei einem deutschen Idealisten, daß er gegen die Teilung Polens, die preußische Polenpolitik Partei nimmt! Als ehrlicher Liberaler teilt er die Enttäuschung des deutschen Volkes nach den Freiheitskriegen über die Versagung der verheißenen Rechte, entrüstet er sich über die Demagogenverfolgung. Dieser Freimut wie andererseits seine unparteiische Beurteilung der Franzosen und Napoleons zogen ihm eine Verdächtigung bei Hofe zu. Friedrich Wilhelm III. wünschte das kühne Buch des Rektors zu lesen, und es ehrt den Edelsinn des Königs, daß er ihn seiner Huld versichern ließ und ihm im Jahre 1822 wegen seiner Verdienste um die Wissenschaft den roten Adlerorden 3. Klasse verlieh.

Manso starb 1826, geschätzt von seinen Schülern und Mitbürgern, als Schriftsteller im ganzen Vaterlande bekannt. Die Nachwelt hat seine Verdienste vergessen und sieht ihn auch heute noch im trüben Lichte des Xenien-

kampfes. Nun bietet uns Dr. Lux das geistige Gesamtbild des in seiner Weise bedeutenden Mannes und damit die beste Handhabe zur gerechten Beurteilung, die gegenüber dem Geschmähten und Verkannten von selbst zu einer Art Rettung wird. Das Buch hat seinen Wert nicht nur für Schlesien und Breslau als Mansos Hauptwirkungsstätte, und für Thüringen, seine Heimat; es ist, das einzelne stets mit dem Allgemeinen, das scheinbar Geringfügige mit dem Großen verknüpfend, ein schätzenswerter Beitrag zur Geistesgeschichte unsrer klassischen Zeit.

Breslau. Julius Tröger.

Notizen.

Von den Beobachtungen über Richard Wagners Stil, die Albert Fries in der „Gesellschaft für deutsche Literatur" (22. April 1908) vortrug, seien einige hier wiedergegeben. Die Vereinfachung der Sprache entspricht der Vereinfachung der Handlung. Der uns den schönen „nackten Menschen" vorführen will, gibt auch der Sprache, die er entrationalisiert, erhabene Nacktheit. Er potenziert sie, indem er sie radiziert. Verwickelte Sätze werden möglichst je auf eine Reihe in sich organisch lebendiger Einheiten reduziert, deren jede tunlichst einen Vers ausfüllt. Ein Mittel der Vereinfachung ist u. a. dies: Ein nominaler Bestandteil wird aus dem Satz gleichsam herausgebrochen und ihm vorangestellt: „Des Todes Werk, nahm ich's entschlossen zur Hand, —". So wird die Form des (rhetorischen) Fragesatzes gesprengt: „Der roten Funken wie freu ich mich!" — „Immer lichter wie er leuchtet". Naive Großheit atmet die kecke Meidung der Inversion, die in der Wortstellung vollzogene Erlösung des Nachsatzes zum selbständigen Satz: „Zum Heil den Sündigen zu führen, Die Gottgesandte nahte mir". Das Verb wird hintangeschoben, und nominale Bestandteile werden rücksichtslos vorangedrängt, wie W. das auch in Ettmüllers Edda-Übertragung finden konnte; auch der Imperativ tritt hinter das Nomen, z. B.: „Das Trinkhorn nehmt!" Mit edler Zierheit tritt die Apposition vor das regierende Wort: „Des Gartens Zier und duftende Geister Im Lenz pflückt uns der Meister"; „In Nürenberg der größte Meister, Mich lehrt die Kunst Hans Sachs". Das entscheidende Hauptwort erscheint oft, Spannung erzeugend, erst im Schlußvers einer Periode, meist am Anfang des Schlußverses: „Morgendlich leuchtend .. Voll aller Wonnen .. Ein Garten lud mich ein" (inversionslos); besonders Namen verspart er effektvoll auf den Schluß; der Satzbau wirkt dramatisch. — Nicht nur einen Relativsatz (vgl. Wolzogen) stellt er voran, sondern auch mehrere, manchmal unter Wechsel des Subjekts, so daß das organische Aufwachsen des Satzgebildes sichtbar wird: „Die schweigend ihm Das Leben gab —, Was stumm ihr Blick Zum Heil ihm schuf, Mit ihr gab er es preis". Stark tritt die Enklisis hervor: „Weise ja scheinst du" (ähnlich in Ettmüllers Edda). Kennzeichnend ist das nachgestellte „doch": „Sein Haupt doch hängt im Irenland", sowie im Nachsatz das spät erscheinende „da" und „dann", zum Ersatz des nüchtern einleitenden „so": „Könnt' ich's dem Kühnen schmieden, Meiner Schmach erlangt' ich da Lohn", wie er denn dies treuherzig archaisierende „da" (gleich dem „nun") bevorzugt. Die knapp herausgearbeitete Antithese wird gleich dem Parallelismus durch Versbau und Verstrennung wirksam hervorgehoben: „Der Tantris / Mit sorgender List sich nannte, / Als Tristan / Isold' ihn bald erkannte". Wagners Metrik ist nicht ganz ohne Verwandtschaft mit der griechischen; VI, 98 f. und VII, 81 klingt der steigende Joniker an; aus der metrischen Skizzierung IV, 125 f., wo der Wert der Synkopen klar erkannt ist, blickt, obgleich ohne Nennung, u. a. das rytmische Bild des Dochmius hervor, der auch sonst anklingt. Dijamben baut er

öfters aus Einsilblern auf: „Des Dach dich deckt, des Haus dich hegt“. Der Stabreim erscheint gelegentlich auch in Prosa; so waltet in den Briefen an Mathilde Wesendonk manchmal charakteristischerweise das weiche W vor („wundervoll weich“). Mit seinen verhätschelten Hilfsverben eröffnet er in Vers wie Prosa gern den verkürzten Bedingungssatz: „Darf ich Meister mich nennen — ; Will ich Neapels Pracht ermessen —; Muß ich das Vertrauen in mich setzen —“. In der Prosa liebt er überschwengliche Superlative, sehr oft durch „aller—“ verstärkt, neue Zusammensetzungen mit „un“ (wie J. Grimm), Worte wie dünken, erkennen als — (in —), aufdecken; verwirklichen; ersichtlich; hiergegen; wogegen etc. Er baut allmählich immer längere Sätze, schiebt weitschichtige Partizipialverbindungen (besonders präsentische) zwischen Artikel und Substantiv, hierdurch wie durch den Infinitiv mit „zu“ die Nebensätze mit „daß“ umgehend, wagt latinisierende Konstruktionen und häuft späterhin weitläufige phraseologische Umschreibungen mit müssen, dürfen etc.; besonders Wendungen wie: „glaubte sagen zu müssen (bezw. zu dürfen)“. Für alles weitere verweisen wir darauf, daß Fries seine Wagnerstudien demnächst in Buchform vorzulegen gedenkt (Berlin, bei E. Ebering).

Antikritik. Herr Walter Bormann hat VIII, 391f. meine A. Grün-Biographie einer Besprechung unterzogen. Seine sachlichen Einwendungen erledigen sich schon dadurch, daß er meine anspruchslose, aber ernste und wohldurchdachte Arbeit mit der Kompilation A. Schlossars in einem Atem nennt. Gegen zwei Bemerkungen aber will ich mich hier verwahren.

1. Herr Bormann macht mich für den Text einer Ausgabe verantwortlich, auf deren Titelblatt mein Name steht. Hätte er schärfere Augen, so wäre es ihm nicht entgangen, daß die Ausgabe nur eine Titelausgabe ist und daher textlich mit der Ausgabe von 1877 übereinstimmen muß.

2. Er bedauert, daß ich meine Charakteristik der Eltern Auerspergs nicht mit Zeugnissen belegt habe. Ich bin nicht der Meinung, daß unserer Wissenschaft mit dem neuerdings beliebten Abdrucken jedes beschriebenen Fetzens gedient ist. Wenn ein Forscher, der seinen Namen in Ehren hält, diesen unter eine sachliche Feststellung setzt, so heißt das: ich habe die Zeugnisse eingesehen und geprüft.

Ich habe ausdrücklich erwähnt, daß ich mein Material im Nachlasse L. A. Frankls gefunden habe; wer eine große Biographie Auerspergs schreiben will, weiß also, wo er es zu suchen hat. Testimonia diligentiae in Gestalt von Belegstellen zu geben, war nicht meine Absicht.

Wien. Stefan Hock.

Zur Erwiderung. Diese im vollen Wallen vom Feuer genommene Entgegnung siedet und zischt; aber sie sagt vollkommen nichts. Ich habe kein Wort zurückzunehmen. Ist die neue Franklsche Ausgabe nur Titelausgabe, was ich als Möglichkeit unter anderen Möglichkeiten erwog, so ändert das nichts an dem von mir auf Seite 397 Gesagten: „Unbedingt doch usw. —“. In bezug auf die Eltern Auerspergs fand ich den Hinweis auf die Quellen, weil Hock da mit ungemein scharfen Urteilen herausrückt, nur wünschenswert. Auch der Verfasser einer größeren Biographie braucht freilich nicht für jeden besonderen Fall sein Material auszukramen, wenn er allgemeine Literatur- und Quellenangaben liefert, die uns bei Hock entgehen. — Die Biographie und Ausgabe von A. Schlossar durfte ich mit Hocks Arbeit nicht einmal — in einem Atem nennen? Nun, abgesehen von den Textversäumnissen, die auch Schlossar beging, hat er mit Umsicht die erste vollständige Grün-Ausgabe herzustellen sich bemüht und dazu eine sehr große Zahl von Briefen, die er selbst in vielen Zeitschriften herausgab, zuerst als Biograph verwertet.

München. Dr. Walter Bormann.

Auszüge aus Briefen an Karl August Böttiger.

1. **Wieland zum „Wallenstein"** (10. März 1799): Sonderbar ist mir aufgefallen, daß der Ton und Stil des Werkes mich glauben gemacht hätte, es sei von Goethe ...., wenn so was sich glauben ließe. Wenigstens wird man mir kaum ausreden können, daß, wenn es auch nicht amöbäisch fabriziert worden, doch in vielen Stellen Goethes Hand und Manier unverkennbar ist. Auch im Ausdruck und in der Sprache ist mir die erstaunliche Ungleichheit aufgefallen, die besonders in dem großen Monologe des Generalissimus und der darauf folgenden Konferenz mit dem derben und klugen Wrangel, einen sonderbaren Effekt macht. Im Monologe spricht Wallenstein wie ein tragischer Poet, im Dialoge mit dem Schweden wie ein alter preußischer Unteroffizier, nicht immer, aber doch mitunter. –

2. **Derselbe zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren"** (9. Januar 1801): Die Beurteilung in der A. L. Z. hat mich befriedigt. Goethe wird durch die Rezension unendlich mehr geehrt und gelobt, als durch die läppischen Übertreibungen – Anderer. –

3. **Derselbe zu seinem „Aristipp"** (28. Januar 1801): Schiller kann unmöglich Gefallen an dem Werke haben, geschweige es gar vortrefflich finden. Das Nämliche gilt von Goethe. Dieser kann nicht einmal das Lesen der 4 oder 5 ersten Briefe aushalten. Alles, was ihm möglich ist, *ist* höchstens, in den beiden Bändchen herumzublättern und hie und da etliche Perioden, mit dem Gefühle, als ob er ohne Durst laues Wasser trinke, zu überlesen. Schillern mag noch schlimmer dabei zu Mute sein, denn ich wollte wetten, er stößt in dem ganzen Werke nicht auf eine einzige Stelle, die er entweder so gedacht, oder so geschrieben hätte. Kurz, für Beide ist Aristipp eine genie- und nervenlose, flache, insipide Arbeit und, daß es anders sein sollte, ist per naturam rerum nicht zu erwarten. Ich war darauf gefaßt. Auch sind Beide so aufrichtig und ehrlich gewesen, mir die Sensazion, welche dieses Opus auf sie gemacht, deutlich genug zu verstehen zu geben, daß ich, mit einer kleinen Gabe von Intelligenz, erwarten konnte, was sie zu manirlich waren, mir nur ins Gesicht zu sagen. Alles dies ist in der Ordnung und benimmt weder dem Einen noch dem Andern das Geringste von meiner Achtung. –

4. **Der Philolog Hermann zur „Braut von Messina"** (31. März 1803): Ich wundre mich über unsern Schiller, der mir, bei seinem Vorhaben, die griechische Tragödie einzuführen, etwas ganz anders zu tun scheint. Ungleich griechischer ist Schlegels Jon, aber die Braut von Messina hat, außer einiger, aus den griechischen Dichtern übersetzten Stellen, wohl schwerlich etwas Griechisches, als den Namen des Chors, der sehr wenig Griechisches redet. –

5. **Konrektor Schwabe in Weimar über Schiller und dessen Hintritt** (12. Januar und 12. Mai 1805): Voß übersetzt den Othello für die Bühne, den Schiller an die Theaterdirektionen verschachert. –

Schiller ist vorigen Donnerstag Abends aus der Welt gegangen. Man fand bei der Sektion die Lunge voller Knoten und die Leber halb verzehrt. Heute wird seine Totenfeier sein: es wird ein Stück aus Mozarts Requiem von der Kapelle dabei aufgeführt werden.

Blasewitz. Theodor Distel.

Kleine Platen-Studien.

Von

Rudolf Schlösser (Jena).

I.

Zur zeitlichen Ansetzung einiger Gaselen.

Platens Gaselen zerfallen, wenn wir von den Umarbeitungen und Verkürzungen älterer Stücke in den beiden Gedicht-Ausgaben von 1828 und 1834 absehen, dem Hauptbestande nach in fünf verschiedene Gruppen, die, wenn auch nicht immer in ihren einzelnen Nummern, so doch im ganzen mit ziemlicher Sicherheit chronologisch festzusetzen sind. Was im Frühjahr 1821 in dem kleinen Heftchen „Gaselen" gedruckt wurde, gehört der Zeit von Januar bis März dieses Jahres an, was in den „Lyrischen Blättern" (1821) ans Tageslicht trat, mit einer Ausnahme dem folgenden April; der „Spiegel des Hafis" in den „Vermischten Schriften" (1822) entstand vom Juli bis zum Oktober 1821, die meisten der „Neuen Gaselen" (1823) vom März bis August 1823, einiges daraus jedoch auch schon im Jahre zuvor, da zum wenigsten die Gedichte „Die Liebe gibt Genuß und Schmerz", „Wenn dich mein Blick vermocht zu finden auch", „Das Schöne will ich verehren", „Ich sah vor mir dich wandeln einst" und „Komm, den ohne dich die Seele", als der Münchener Nachlaß-Handschrift 23 b angehörig, in den Sommer 1822 fallen müssen. Die vereinzelte kleine Gruppe endlich, von welcher drei Nummern zum erstenmal in den „Gedichten" von 1834, sechs weitere in dem Wiener Taschenbuch „Vesta" für 1836 erschienen, stammt aus dem Mai 1832. Was später noch in den

Drucken der „Werke“ von Fugger (1839) und Redlich (1880 bis 1883) hinzugekommen ist oder demnächst in der vollständigen Gesamtausgabe von Max Koch und Erich Petzet (Leipzig, Max Hesse 1909) hervortreten wird, läßt sich beinahe durchgängig ohne besondere Schwierigkeit der einen oder andern jener fünf Gruppen zuweisen.

Erscheint somit zunächst alles in schönster Ordnung, so belehrt uns eine Nachprüfung von Platens Tagebüchern (Ausgabe von Laubmann und Scheffler Band II, 1900[1]), daß wir mit unsern Beständen, so reichhaltig sie sein mögen, nicht langen und unser Wissen nicht ausreicht. Wo verbirgt sich das Gasel, das im Juni 1822 auf der Rheinreise des Dichters in Heidelberg entstand (Tb. 537), wo die Stücke vom 1. September dieses Jahres (Tb. 547), aus der Zeit von Platens Verhältnis zu dem rheinländischen Juristen Hoffmann („Cardenio“), deren Gegenstand „teils Liebe, teils poetischer Übermut“ war? Für die Zeit zwischen beiden Daten, für die das Tagebuch (544) wenn auch nicht gerade Gaselen, so doch „*manches* eigene Gedicht“ bezeugt, haben wir oben fünf Stücke aus den „Neuen Gaselen“ in Anspruch genommen, ein sechstes, handschriftliches, „Durch die Menge, dich bewundernd“, hat Hubert Tschersig in seinem aufschlußreichen Buch „Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen“ (1907, S. 144), wie mir scheint mit gutem Recht, in die gleiche Zeit gesetzt – aber entstand damals nicht mehr als diese sechs Nummern? Noch ungünstiger stehen die Dinge für das Jahr 1824. Nach dem Tagebuch (607) wurde im Januar und Februar dieses Jahres, als Platens Herz sich zu dem Freiherrn von Egloffstein und weiterhin zu einem jungen Herrn von Stachelhausen aus Regensburg hingezogen fühlte, eine ganze Reihe von Gaselen niedergeschrieben, ein vereinzeltes Stück entstand im Juli nach längerer Pause auf einem Spaziergang nach Möhrendorf (Tb. 630), und auch die Aufzeichnungen aus Venedig nennen unter dem 20. Oktober (Tb. 707) einige „unter der Zeit“ gestaltete Gaselen, ohne daß bis jetzt von all diesen Gedichten auch nur ein einziges nachgewiesen wäre.

---

[1]) Alle Tagebuch-Zitate ohne nähere Angabe beziehen sich im folgenden auf diesen zweiten Band. Wo der erste (1896) angezogen wird, wird dies ausdrücklich bemerkt.

Um wenigstens für 1822 zu einem günstigeren Ergebnis zu elangen, könnte man versucht sein, den 1822er und 1823er Betand der „Neuen Gaselen" noch genauer voneinander zu scheiden; ndessen ist diese Aufgabe bei dem Mangel äußerer Anhaltspunkte ınd dem geringen Zeitabstand außerordentlich schwer, und das Verhältnis der sicher datierbaren Stücke — 24 von 1823 gegen nur 5 von 1822 — verspricht keine besonders reiche Ausbeute. So stehen den oben angeführten Tagebuchstellen nur sieben Gaselen zur Verteilung gegenüber: eines, das in dem vierten Akt des Schauspieles „Treue um Treue" (entstanden Anfang 1825) eingeflochten ist, und sechs, die, mit älteren Stücken vermischt, zum erstenmal in den „Gedichten" von 1828 gedruckt worden sind.

Die sechs Gaselen aus den „Gedichten" — das aus „Treue um Treue" lassen wir vorläufig noch außer acht — hat Redlich (III, 307) sämtlich in das Frühjahr 1826 gesetzt, und Tschersig (S. 147 ff., unter Nummer 208, 211—214, 216) ist ihm darin gefolgt, wenn auch (S. 31) mit dem Vorbehalt, daß es sich um überarbeitete ältere Gedichte handeln könne. Grundsätzlich wäre gegen diese Ansetzung nichts einzuwenden, da zum wenigsten bis zum Schluß von Platens deutscher Zeit (Herbst 1826) durchaus mit der Möglichkeit gerechnet werden kann, daß zwar hier und da Gaselen entstanden, in dem immer knapper werdenden Tagebuch aber nicht verzeichnet worden seien. Indessen bedürfte es alsdann für die Festlegung der Gedichte auf einen solchen Zeitpunkt irgendwelchen zwingenden Wahrheits- oder doch Wahrscheinlichkeitsbeweises, der bisher nicht erbracht ist, da sich Redlich mit einer bloßen Behauptung begnügt und Tschersigs Begründungen nicht tief genug gehen, um wirklich zu überzeugen.

1. Trotzdem habe auch ich mich wenigstens in einem Falle für 1826 entscheiden müssen, und zwar bei dem Gasel „Früh und viel zu frühe trat ich in die Zeit mit Sang und Klang", das nicht umsonst in der 1828er Ausgabe die Gaselen abschließt. Das starke Selbstgefühl, welches sich in diesem Gedicht ausspricht, der brennende Ruhmdurst, die Klage über die Kälte und den Hohn einer Zeitgenossenschaft, die niedere Stirnen willig mit ihrem Lorbeer umflechte, die feste Hoffnung auf eine große dichterische Zukunft nach dem Tode, sind, zum mindesten in dieser Stärke, den vorvenezianischen Tagen Platens noch fremd, dagegen für die letzte

deutsche Zeit außerordentlich bezeichnend, wie ein Vergleich mit den im Frühjahr 1826 entstandenen Sonetten (s. meine chronologische Liste der Sonette, Studien IV, 223 ff.) und der gleichzeitigen „Verhängnisvollen Gabel“ auf das schlagendste beweist. Weshalb Tschersig gerade hier leise von Redlich abrückt und den Sommer 1826 als Entstehungstermin angibt, ist mir nicht recht erfindlich; von Platens Abschied aus Deutschland, auf den er sich beruft, ist in den Versen nirgends die Rede.

Bei den übrigen Stücken bin ich mit mehr oder weniger Sicherheit zu entschieden andern Ergebnissen gekommen als Redlich und Tschersig.

So zunächst 2. bei dem Gasel: „Da, wie fast ich muß vermuten, deine Liebe lau geworden“, das Tschersig auf Platens Neigung zu dem jungen Pfälzer Karl Theodor German bezieht und etwa in den April 1826 verlegt. Demgegenüber möchte ich geltend machen, daß die Worte

„Wenn dich Weiber mir gestohlen, werden sie so lang dich fesseln
Bis der Tempel deiner Glieder ein zerstörter Bau geworden“

auf den Erlanger Studenten der Theologie angewendet, den Platens Fantasie mit dem biblischen Namen Jonathan bedachte (Tb. 791), doch recht merkwürdig anmuten. Sucht man nach einem Freunde Platens, auf den sie einigermaßen passen könnten, so wird man sicher am ersten auf Justus Liebig verfallen, der Erlangen zu Ostern 1822 wegen eines peinlichen Liebeshandels mit der Frau eines Kommilitonen verlassen mußte (Tb. 522 f.), und verfolgen wir diese Spur weiter, so stoßen wir auf manches andere, was ebenfalls zu denken gibt. In den wenigen Erlanger und Nürnberger Tagen vor seinem Abschied, die den Bund der beiden Freunde entstehen sahen, hatte Liebig Platen sein bedenkliches Abenteuer verschwiegen und ihn erst später (April) von Darmstadt aus brieflich darüber unterrichtet. Schon die Tagebuchaufzeichnungen über dieses Schreiben (a. a. O.) vermögen ein gewisses Mißtrauen Platens nicht zu verbergen; wir stoßen auf Wendungen wie: „So wie nun Liebig die Sache erzählt, war er so viel als unschuldig“, „Diese Anekdote wagt Liebig nicht gänzlich abzuleugnen“, „Auf den Grund läßt sich in dieser Sache nie ganz kommen, doch verdient Liebig Glauben“. Als dann Platen zu Pfingsten bei Liebig in Darmstadt eintraf, fand er sich

ı der Erwartung, in ihm einen Begleiter für seine Rheinreise zu nden, schmerzlich enttäuscht, weil der Freund wegen seiner Erınger Angelegenheit Stadtarrest hatte, ein Umstand, den er bis ahin Platen wiederum verschwiegen hatte und der diesem leicht ınlaß zu neuem Mißtrauen geben konnte. Infolgedessen, und nicht ninder weil keiner der beiden Beteiligten dem andern an Eigeninn etwas nachgab, kam es zu den heftigsten Zusammenstößen, lenen zwar leidenschaftliche Versöhnungen auf dem Fuße folgten, lie aber nichtsdestoweniger in Platens Herzen einen Stachel hinterießen (Tb. 523 f.); die Sonette der folgenden Rheinreise (s. Stud. IV, S. 206 f., Nummer 42–45), auf die wir anderwärts noch zurückkommen, zeigen deutlich, daß er an Liebigs moralischer Persönlichkeit ernstlich zweifelte und „die List in seinem Busen“ scheute. Seine Hoffnung war trotzdem auf ein verabredetes Wiedersehen in Mainz gerichtet, doch fand er sich dort auf Heidelberg verwiesen, wo er indessen den Freund, der inzwischen in eine Untersuchung verwickelt worden war, ebensowenig antraf (Tb. 529 ff.), und die Vermutung ist wohl nicht zu kühn, daß er, einmal gegen Liebig mißtrauisch geworden, seinen Entschuldigungen keinen rechten Glauben schenkte. Nehmen wir nun das Gasel zur Hand, so treffen wir auf allerlei, was mit diesen Vorgängen sehr wohl im Zusammenhang stehen könnte: der Dichter vermutet, die Liebe seines Freundes sei lau geworden, er beschuldigt ihn, der sonst seine Gunst reichlich an den Liebenden verschwendet, nunmehr mit seiner Zeit zu geizen, seiner Treue hat sich der Stolz zugesellt, und um Platen noch stärker zu fesseln, zeigt er sich „kalt und schlau“ (ganz so wie in den Sonetten von seiner „List“ die Rede war). Dem ließe sich entgegenhalten, daß das Gedicht mit einziger Ausnahme des Bildes von den Rosen der Treue und den Dornen des Stolzes schon ganz den unorientalischen Stil aufweise, der Platens Gaselen insonderheit seit 1823 eigen ist, indessen beweist das Gasel „Die Liebe gibt Genuß und Schmerz“, das gleichfalls nur mit dem einen Worte „Zedernwuchs“ an den Osten anklingt, daß diese Manier schon im Sommer 1822 dem Dichter nicht fremd war. Stärker fallen jedenfalls die Berührungen mit dem Sonettisten Shakespeare ins Gewicht; wenn schon der Vers „Sind der Liebesgöttin Tauben wie der Juno Pfau geworden“ stark an den Renaissancestil des Engländers erinnert, so ist es vollkommen sicher,

daß Platen die Zeile „Bist du, lieblicher Verschwender, plötzlich so genau geworden“ niemals geschrieben hätte, wenn ihm nicht gleich aus dem allerersten Sonett Shakespeares die Anrede des Dichters an den Geliebten geläufig gewesen wäre: [Thou,] tender churl, mak'st waste in niggarding“; insonderheit der „liebliche Verschwender“ ist eine bloße Umkehrung des „tender churl“. Es ist nun allerdings mehrmals vorgekommen, daß Platen sich zu einer Zeit, wo er Gaselen schrieb, gleichzeitig mit Shakespeares Sonetten beschäftigte. Aber die Zeit seines Verhältnisses zu Bülow, Sommer und Herbst 1821 (Tb. 463, 476, 491, 503) muß schon deshalb außer betracht bleiben, weil die sämtlichen Gaselen dieser Periode im stärksten Maße orientalisch gefärbt sind und sich schon ganz äußerlich durch die stete Wiederkehr des Namens Hafis im letzten Distichon zu erkennen geben, und im Hochsommer 1822 (Tb. 542, 544), zur Zeit, als die Beziehungen zu Cardenio im Flor standen, wird sich eine Situation, die den Voraussetzungen unseres Gedichtes gleich deutlich entspräche wie die Heidelberger, schwerlich nachweisen lassen. So bleibt nur die Rheinreise (Tb. 525, 527, 528) übrig, und nehmen wir hinzu, daß die Sonette eben dieser Reise Shakespeares Einfluß auf das unzweifelhafteste verraten, und daß für die ganze Zeit von Gaselen ausdrücklich nur jenes einzige Heidelberger als entstanden verzeichnet wird (Tb. 537), so dürfte der Beweis dafür, daß dieses mit „Da, wie fast ich muß vermuten“ identisch sei, so *ziemlich* erbracht sein.

3. Das Gasel „Das vermag ich nicht zu sagen, ob die Zeit dich mir entriß“ bezieht Tschersig wieder auf German. Er weist ansprechend darauf hin, daß Platens Verhältnis zu diesem Freunde, das im Frühjahr 1826 eine so große Rolle spielte, in der Tat durch eine vierwöchentliche Reise Germans unterbrochen wurde und sieht in dem „brüderlichen Zirkel andrer Jünglinge“, in dem der Geliebte sich bewegt, die Landmannschaft, welcher German angehörte; daß der Besungene als stolz und grausam geschildert wird, würde auf ihn nicht minder passen. Indessen bereiten die Verse

„Nur vergebne Mühe war es, um zu retten mich vor dir,
Daß ich andre schön zu finden über alles mich befliß“

dieser Deutung unüberwindliche Schwierigkeiten. Das sehr knappe und lückenhafte Tagebuch der German-Zeit (790 ff.) läßt zwar der Fantasie des Lesers den weitesten Spielraum, die 22 gleichzeitigen

Sonette aber (Studien IV, 223ff., Nummer 90—109 und 113 bis 114) bewegen sich so zäh und geradlinig in ein und derselben Richtung, daß die Annahme irgendwelcher unterbrechender Episode gerade bei dieser Neigung Platens so gut wie ausgeschlossen erscheint. Unter diesen Umständen möchte man versuchen, das Gasel auf Hoffmann-Cardenio zu beziehen, über dessen kalte Zurückhaltung der Dichter in frühen und späten Tagen nicht minder zu klagen hatte (Tb. 545 ist nicht, wie der Druck hat, von seinen „freundlichen", sondern nach der Handschrift von „unerfreulichen" Worten die Rede) und der gleich German inkorporiert war: Tb. 541 begleitet ihn Platen bis an „sein" Kommershaus. Auch eine längere Trennung von dem Freunde fand statt, als Platen sich im September 1822 nach Wien aufmachte, um schwerbelasteten Gemüts schon in Linz wieder umzukehren und sich fast den ganzen Oktober über in dem weltvergessenen ehemaligen Universitätsstädtchen Altdorf bei Nürnberg einzuspinnen. Leider stoßen wir hier aber auf das gleiche Hindernis wie bei German: von irgendwelcher anderweitigen Neigung des Dichters in jenen Tagen findet sich in den ziemlich ausführlichen Tagebucheinträgen nicht die leiseste Spur, und so scheint es also auch mit Cardenio nichts zu sein.

Aber war jene Trennung Platens von Hoffmann wirklich die erste und einzige? Um diese Frage zu beantworten müssen wir der ersten Begegnung der beiden nachspüren. Auf den Namen des Freundes stoßen wir zum erstenmal im Tagebuch vom 1. August 1822 (541), wo es ganz unvermittelt heißt: „Wie ich Cardenio kennen lernte, ist zum Teil schon gesagt worden. Vergangenen Vierundzwanzigsten sprach ich ihn zum zweitenmal". Danach ist die Versuchung groß, Cardenio mit dem „Rheinländer" zu identifizieren, den das Tagebuch vom 24. Juli als neue Bekanntschaft des 22. erwähnt – aber es geschieht diese Erwähnung mit so völliger Gleichgiltigkeit und so nebenbei, wie niemals sonst, wenn Platen einen neuen Herzensfreund kennen lernt, und so müssen wir wohl oder übel noch weiter zurückblättern. Lange Zeit will sich nichts finden; erst Ende Mai, am ersten Tage seiner Rheinreise (Tb. 519), wo der Dichter seiner letzten Erlanger Zeit gedenkt, die er vielfach im anregenden Kreise seiner Freunde verbracht hatte, und insonderheit der schönen Abende unter den herrlichen Eichbäumen des Schießhauses Erwähnung tut, stoßen wir zum Schluß auf die Worte:

„Dazu kommt noch ein geheimer Grund, warum ich Erlangen ungern verließ, der aber nur durch ein paar Hafisische Verse kann angedeutet werden.“ Die Verse lauten auf Deutsch: „Nur bei jenem Holden find' ich Ruh', Der die Ruhe mir geraubt im Nu.“ Das ist die erste Erwähnung Cardenios, auf die sich Platen später bezieht.

Ich verarge es niemandem, wenn er diese Behauptung zunächst für eine ganz vage Hypothese hält; ein wesentlich anderes Gesicht werden die Dinge jedoch gewinnen, wenn der Zweifler das folgende Sonett an Cardenio liest, das sich im Tagebuch vom Dezember 1822 (569) findet:

„Als ich geseh'n das erstemal dich habe,
Schienst du mir schön, wiewohl von Stolz befangen,
Die Stimmen tönten und die Gläser klangen,
Und bald verschwandst du wieder, schöner Knabe.

Indessen griff ich nach dem Wanderstabe,
Doch blieb ein leiser Wunsch im Herzen hangen,
Und Schneelawinen gleichet das Verlangen,
Es wächst und wächst, damit es uns begrabe.

Dann ward ich, als ich wieder dich gefunden,
Und mehr und mehr gelernt, dich treu zu lieben,
Aufs neu getrennt von dir, und neu verbunden.

So hat das Glück uns hin und her getrieben,
Im Wechseltrug der wandelvollen Stunden,
Und nur dein Stolz und deine Schönheit blieben.“

Da wir unter der zweiten der hier erwähnten Trennungen von Cardenio unmöglich etwas anderes verstehen können als Platens verunglückte Fahrt nach Österreich, so ergibt sich mit unumstößlicher Sicherheit, daß die erste mit der Rheinreise des Dichters zusammenfällt. Zum Überfluß stimmt die Schilderung des ersten Zusammtreffens mit dem Freunde genau zu dem Bild, das wir uns von den heiteren Schießhausabenden machen.

Und nun bietet uns auch das Gasel keine Schwierigkeit mehr: sein Held ist Cardenio, der Landsmannschafter, der gleich bei der ersten Berührung auf Platen den Eindruck des Stolzes machte, die Trennung ist die Rheinreise, und – was die Hauptsache ist – Liebig derjenige, in dessen Umgang Platen in Versuchung geriet, „andre schön zu finden“. Daß das Gedicht sich hier des Plurals bedient,

wird schwerlich jemand zur Entkräftung meiner Auffassung geltend machen wollen. Eher ließe sich fragen, ob der Eingangsvers „Das vermag ich nicht zu sagen, ob die Zeit dich mir entriß" auf etne so kurze Bekanntschaft wie die vorrheinische zwischen Platen und Cardenio Anwendung finden könne. Indessen kann das sehr wohl poetische Freiheit sein, namentlich da das entscheidende Wort „entriß" im Reim steht, und so lange nicht der Beweis erbracht wird, daß die angeführte Zeile in Verbindung mit allen übrigen Motiven des Gasels zu einer andern Situation besser paßt, muß ich auf Cardenio bestehen. Das Gedicht würde alsdann in die Zeit kurz vor oder nach der ersten näheren Wiederbegegnung am 24. Juli fallen, jedenfalls noch vor den gemeinsamen Ausflug in die fränkische Schweiz vom 27. (nicht 25., wie im Tagebuchdruck steht) bis 29. (Tb. 541 ff.), der in Platen die Vorstellung erweckte, seine Neigung werde erwidert. „Manches eigene Gedicht" wird ja gerade für jene Zeit bezeugt (Tb. 544). Schließlich möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß unser Gasel in der Gedichtausgabe von 1828 dem in Heidelberg entstandenen an Liebig auf dem Fuße folgt, was doch mehr als bloßer Zufall sein dürfte. Die Frage, weshalb beide Gaselen, obwohl schon 1822 entstanden, in der Sammlung von 1823 fehlen, würde ich dahin beantworten, daß mit dem März 1823 (Tb. 574) die Erinnerung an Liebig bei Platen wieder sehr stark hervortrat und es ihm wider das Gefühl gehen mochte, Gedichte zu veröffentlichen, die seiner in Unfreundschaft gedachten oder einen andern ihm vorzogen. 1828 lagen die Dinge so, daß derartige Bedenken nicht mehr stattfanden.

4. und 5. Auch in der Ansetzung des Gasels „Unter deinen Fensterpfosten" muß ich von Tschersig abrücken. Das anmutige und leichtfüßige Gedicht paßt in die Zeit, wo Platen in dem schweren und drückenden Bann seiner Leidenschaft zu German lag, wie die Faust aufs Auge, oder diesmal richtiger, wie das Auge zur Faust. Ein anderweitiger Anhalt ist zudem darin gegeben, daß der gefeierte Freund als schwarzäugig geschildert wird; Platen nimmt es damit genau: dem blauäugigen Cardenio (Tb. 543) hat er niemals dunkle Augen angedichtet, und ähnlich muß es sich bei German verhalten haben, dessen Augen nirgends erwähnt werden, was ganz sicher der Fall wäre, wenn sie die beliebte Schwärze aufgewiesen hätten. An Liebig zu denken, dessen „große braune Augen" (Tb. 514) in einem Sonett

der Rheinreise „schwarz“ genannt werden, verbietet die Situation des Gasels: Platen hat nie nach Liebig geschmachtet, sondern das Verhältnis war vom ersten Augenblick an entschieden (Tb. 511 ff.) und so bleibt aus der Zeit, die überhaupt in Betracht kommt, nur Stachelhausen übrig, dem das Tagebuch im Februar 1824 (607) ausdrücklich „die schönsten schwarzen Augen von der Welt“ nachrühmt. Zu seiner liebenswürdig heiteren Art (Tb. 1824 passim) stimmt denn auch das freundliche Gedicht vortrefflich, und für Entstehung vor der venezianischen Herbstreise 1824 spricht es auch, daß der Dichter zwar seiner Fahrten nach Westen und Osten (Rhein und Österreich) gedenkt, des soviel wichtigeren Südens aber keine Erwähnung tut. Liegt somit hier wohl in der Tat eines der im Januar oder Februar 1824 entstandenen Gaselen vor, so ist die Versuchung groß, auch das gleich knappe und zierliche Stück „O *Zeit,* in der ich rastete“ hierher zu ziehen; in die German-Periode paßt es jedenfalls ebensowenig wie das andere.

6. Eingereiht sei hier das Gasel aus „Treue um Treue“: „Der goldne Frühling kommt, er baut die Flur der Liebe“. Daß das Gedicht, wie Tschersig annimmt, eigens für das Drama gedichtet sei und demnach in den März 1825 gehöre, ist höchst unwahrscheinlich. Die beiden Sonettmonologe des „Gläsernen Pantoffels“ und das gleichfalls sonettistische Selbstgespräch des Siuf im „Schatz des Rhampsinit“ sind ebenso wie die Ballade im „Pantoffel“ notorisch Gedichte früheren Ursprungs, die Platen in seine Dramen nur eingefügt hat (für die Sonette siehe Studien IV, 208, 210, 211, unter Nummer 53, 58, 59; die Urfassung der Ballade entstand nach Tb. Band I, 298 schon 1815), und daß in „Treue um Treue“ der gleiche Fall vorliegt, wird dadurch bestätigt, daß der Dialog unser Gasel geradezu als ein fremdes Produkt bezeichnet, als das Werk eines „Lehrlings in der Kunst zu singen, Der viel verspricht, allein der Menge noch Zu wenig huldigt, um beliebt zu sein“, d. h. Platens selbst. Was die Datierung angeht, so müssen wir wohl die Versicherung des Anfangs von der Ankunft des Frühlings, so lange kein Gegenzeugnis vorliegt, ernst nehmen. Versuchen wir es alsdann mit den verschiedenen Jahren, die in Betracht kommen, so ist mit 1821 schon deshalb nicht zu rechnen, weil das Gasel, obwohl im Drama von einer Orientalin gesungen, aller orientalischen Elemente bar ist und somit in die

Anfänge von Platens Gaselendichtung nicht paßt; für 1822 sind Gaselen vor dem Sommer nicht zu belegen, bei Entstehung 1823 wäre nicht recht verständlich, weshalb dem schönen und einwandfreien Gedicht die Aufnahme in die „Neuen Gaselen" versagt worden wäre, so daß wir schließlich auf 1824 kämen. Zwar fehlt auch hier ein sicherer Anhalt, da indessen unter dem 29. Februar (Tb. 607) für die beiden voraufgegangenen Monate, wie wir wissen, eine ganze Reihe von Gaselen verzeichnet wird, so ist nicht abzusehen, weshalb nicht das eine oder andre auch noch im folgenden Vorfrühling entstanden sein sollte, dessen Tagebucheinträge sehr spärlich sind; nehmen wir als Entstehungstermin für unser Gedicht etwa den März an, so wäre Platen immer noch hinreichend berechtigt gewesen, Ende Juli (Tb. 630) das verlorene Möhrendorfer Gasel das erste seit langer Zeit zu nennen. Für 1824 spricht es auch, daß Platen das Gasel aus der Erinnerung in sein Drama eingefügt haben muß, denn als er „Treue um Treue" schrieb, befand er sich wegen seiner venezianischen Urlaubsüberschreitung zu Nürnberg in militärischer Haft (Tb. 746 ff.) und hatte seine älteren Gedichtmanuskripte schwerlich zur Hand. Nach alledem bin ich geneigt, das Gedicht für ein spätes Stachelhausen-Gasel zu halten, ohne jedoch verschweigen zu wollen, daß mein gegen das gaselenreiche Frühjahr 1823 angeführter Grund nicht unbedingt stichhaltig ist; daß auch sonst gelegentlich ganz einwandfreie Gedichte von der nächstgegebenen Gelegenheit zur Veröffentlichung ausgeschlossen blieben, beweist das venezianische Sonett „Wenn tiefe Schwermut meine Seele wieget", das, obwohl eines der allervollendetsten und zum mindesten in seiner Urfassung zweifellos an Ort und Stelle entstanden, im ersten Druck der „Sonette aus Venedig" von 1825 noch fehlt und erst 1828 in den „Gedichten" hervortrat (s. Studien IV, 220 ff. unter Nummer 76). Vorsichtige mögen daher das Gasel auf 1823 oder 1824 ansetzen.

7. Übrig bliebe nun noch das sechste der Gaselen aus den „Gedichten" von 1828: „Dir ja nicht allein vor allen, ich entsagte lange schon". Im stillen Gram entfliehen dem Dichter Seufzer und Tränen, aber vergebens forscht er bei dem geliebten Freunde nach dem kleinsten Liebeszeichen. Alles trennt ihn von dem Gegenstand seiner Sehnsucht: „Sprach' und Sitte, Raum und Zeit", und zagend sieht er dem Augenblick entgegen, wo er in die

Ferne wandern muß. Tschersig verweist auch hier auf German und Platens endgültigen Abschied aus Deutschland 1826, wobei jedoch die entscheidend wichtige Frage, inwiefern denn den Dichter von seinem Freunde Sprache und Sitte getrennt habe, unbeantwortet bleibt. Ich dächte, nichts könnte einleuchtender sein, als das wir es hier mit einem venezianischen Gasel zu tun haben; nach Inhalt und Motiven steht es im innigsten Zusammenhang mit den drei Sonetten aus Venedig, die Platen wahrscheinlich an den jungen Nobile Priuli richtete (s. Studien IV, 220, 222, unter Nummer 74, 77, 78). Daß es sich dabei um eine stark ausgesprochene Neigung handelte, kann kein Zweifel sein, und die Schweigsamkeit des sonst so ausführlichen Tagebuchs über diesen Punkt erklärt sich, wie ich schon bei früherer Gelegenheit (a. a. O.) festgestellt habe, lediglich daraus, daß des Dichters Aufzeichnungen bestimmt waren, seinen Eltern vorgelegt zu werden. Eine Schwierigkeit ergibt sich nur insofern, als das Tagebuch der venezianischen Gaselen schon am 20. Oktober (707) gedenkt, die „nähere" Bekanntschaft mit Priuli aber erst auf den 24. (714) fällt. Darauf, daß das Wort „näher" voraufgegangene flüchtigere Beziehungen zur Voraussetzung hat, will ich mich nicht versteifen, weil das Gasel unverkennbar auf schon engere Fühlung mit dem Freunde weist. Wenn jedoch den gleichzeitig mit den Gaselen am 20. Oktober erwähnten Sonetten nachweislich noch sechs Nummern folgten, von denen das Tagebuch nur eine einzige und diese mehr zufällig verzeichnet (Studien IV, 212 und 219 ff., Nummer 73–78), so steht sicher der Annahme nichts im Wege, daß auch noch das eine oder andre Gasel entstand, ohne gerade ausdrücklich genannt zu werden.

Nachtrag. Erst nach Abschluß der vorstehenden Untersuchung bin ich aufmerksam geworden auf das Gasel „Du lebst in Lust und Scherz, du schwebst in Tanz und Spiel" (Münchener Handschrift 24 $^{\text{VIII}}$), das in Koch und Petzets Ausgabe III, 68, Nr. 71 an die Öffentlichkeit treten wird. Es enthält außer den Versen

„Doch wer den Wohlgeruch der goldnen Rose schlürft,
Was achtet er den Dorn an ihrem schlanken Stil?"

nichts Orientalisches und stellt sich mit dieser Enthaltsamkeit sowohl wie mit dem gewählten Bilde nahe zu dem Heidelberger Gasel an Liebig. Es ist meines Erachtens in der Tat kurz nach diesem ent-

standen und gilt Cardenio; der Dichter ist von dem Freunde, den er besingt, wochenlang getrennt gewesen (Rheinreise) und traut ihm zu, daß er inzwischen wohl gar den Namen seines Verehrers vergessen habe, eine Annahme, die bei der Flüchtigkeit von Platens erster Berührung mit Hoffmann im Mai gewiß nicht fern lag. Ich halte das Gedicht daher für ziemlich gleichzeitig mit „Das vermag ich nicht zu sagen“ (Juli 1822).

Gleichfalls erst nachträglich ist mir aufgefallen, daß ein anderes Gasel, dessen Druck Koch vorbehalten geblieben ist, „Wenn Auge sich von Auge scheidet“ (Tschersig Nr. 200, Koch Nr. 179) in der Münchener Handschrift 23f. steht. Es geht daher zwar, wie Tschersig richtig vermutet hat, auf Cardenio, gilt aber nicht dem Abschied im März 1823, sondern muß ins Jahr 1822 fallen, wo das Tagebuch, wie uns bekannt, am 1. September, d. i. sechs Tage vor Platens Abreise nach Österreich, Gaselen verzeichnet. Ich setze daher das Gedicht auf diesen Zeitpunkt an.

Damit steigt die Zahl der 1822 er Gaselen auf 10. Es sind, um sie alle noch einmal zusammenzufassen: 1. „Da, wie fast ich muß vermuten“; 2. „Das vermag ich nicht zu sagen“; 3. „Du lebst in Lust und Scherz“; 4. „Die Liebe gibt Genuß und Schmerz“; 5. „Wenn dich mein Blick vermocht zu finden auch“; 6. „Das Schöne will ich verehren“; 7. „Ich sah vor mir dich wandeln einst“; 8. „Komm, denn ohne dich die Seele“ (Nummer 4 – 8 = Neue Gaselen Nummer 3, 5, 21, 30, 44); 9. „Durch die Menge dich bewundernd“ (Tschersig Nr. 201, Koch Nr. 180); 10. „Wenn Auge sich von Auge scheidet“ (Tschersig Nr. 200, Koch Nr. 179).

Bei dieser Gelegenheit seien mir noch ein paar unverbindliche Worte über die noch undatierten Stücke der „Neuen Gaselen“ gestattet. Bei näherer Beobachtung fällt es sehr auf, daß das Wort „Lenz“, das, wenn ich richtig gesehen habe, in der gesamten früheren Gaselendichtung Platens nur zweimal vorkommt („Lyrische Blätter“ Nummer 22 und „Spiegel des Hafis“ Nummer 15), in den „Neuen Gaselen“ eine ganz unverhältnismäßige Rolle spielt. Von den Gedichten, die es enthalten, gehören sechs (Nummer 1, 10, 12, 15, 24, 43) urkundlich dem Jahre 1823 an, was die Vermutung nahelegt, daß von den sechs anderen (Nummer 6, 32, 33, 34, 37, 48) das gleiche gelten möge. Berücksichtigt man ferner, daß die Gaselen

32—34 und 37 einer geschlossenen Gruppe von elf undatierten Gedichten (Nummer 32—42) angehören, von denen ein weiteres am 3. Juli 1823 Fugger als Probe übersandt wurde (Nummer 38, Minckwitz I, 171), so könnte man beinahe versucht sein, alle diese Nummern für 1823 in Anspruch zu nehmen, und ähnlich liegt die Sache bei Nummer 48, das eine Gruppe von vier undatierten Stücken (Nummer 45—48) schließt. Die Annahme hätte insofern etwas für sich, als (abgesehen von der einzigen Nummer 17, die dem Juli zugehört) der 27. Mai das letzte nachweisbare Datum ist (Nummer 49 und 50), zwischen dem 4. Juni und dem August 1823 (Tb. 583, 588) aber die Zahl der Gedichte trotz einiger Streichungen, von 40 (wovon 29 nachweisbar) auf 50 in Druck gegebene anwuchs. Es blieben alsdann nur vier Gaselen ohne Jahreszahl übrig: Nummer 9, 14, 16 und 20, wovon jedoch Nummer 9 nach *1823* gehören muß, weil das Platen sonst nicht geläufige Fliedermotiv als Nachklang seiner Hafis-Übersetzung vom Oktober 1822 zu fassen ist; bei den drei andern spricht zum mindesten nichts sicher für 1822, so daß diesem Jahre von der ganzen Sammlung vielleicht nur die fünf urkundlich ihm angehörenden Gaselen zuzuweisen sind. Alles das für wirklich erwiesen anzusehen, liegt mir allerdings fern. Eine Nachprüfung wird dem Leser Kochs Ausgabe gestatten, welche die Zählung des Originaldrucks der „Neuen Gaselen“ (in römischen Ziffern) beibehält.

Das Lenzmotiv begegnet übrigens auch in dem oben besprochenen Gasel aus „Treue um Treue“, was mich zweifelhaft macht, ob man dieses Gedicht nicht doch lieber dem von mir in zweiter Linie schon vorgeschlagenen Jahre 1823 zuweisen sollte.

II.

Schubert und Schelling in den Gaselen.

Von den Gaselen des Jahres 1821 bezieht Tschersig (S. 74, 78, 101 f.) nicht weniger als sechs auf Platens Erlanger Lehrer und Freund, den frommen und milden Naturforscher und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert. Es handelt sich um die Nummern 6 und 18 der „Gaselen“ und 25—28 der „Lyrischen Blätter“ (nach Tschersig Nr. 8. 20. 71—74., nach Koch Nr. 7. 19. 58—61).

Im ersten dieser Fälle (Gasel: „Du bist der wahre Weise mir“) liegt ein urkundlicher Beweis für die Richtigkeit von Tschersigs Annahme vor: in einem Briefe an seinen Freund, den Grafen Friedrich Fugger, vom 9. Mai 1821 (Minckwitz, Poetischer und literarischer Nachlaß Platens, 1852, Bd. I, 123) spricht Platen von „Schubert – –, an welchen ich die sechste Gasele [des Heftchens von 1821] gerichtet habe“. Eben diese Stelle scheint mir aber zu verbieten, noch ein weiteres Stück der gleichen Sammlung mit Schubert in Verbindung zu bringen, da Platen doch eben nur von einem Schubert-Gasel spricht und nicht einzusehen ist, weshalb er, wenn noch ein anderes vorhanden gewesen wäre, seinen Freund nicht auch auf dieses sollte aufmerksam gemacht haben. So groß daher, wie ich willig anerkenne, die Versuchung ist, das kleine Gedicht „Wenn du sammelst goldne Trauben ein“ auf Grund seiner Schlußverse „Da die Weisheit mühevoll du fandst, Büßtest doch du nicht den Glauben ein“ Schubert zuzuerkennen, werden wir doch davon abzustehen und uns mit einer allgemeinen Deutung zu begnügen haben.

Gegen die Deutung des ersten von den vier oben angeführten Gaselen aus den „Lyrischen Blättern“ („Du bist der Wandersmann, der auf der langen Fahrt“) auf Schubert habe ich mich lange und sehr entschieden gesträubt, kann aber schließlich doch nicht umhin, vor Tschersig die Waffen zu strecken. Es ist zwar eine harte Zumutung, die Schlußworte „wie ein halber Mond Umstrahlt dein Angesicht der flaumig junge Bart“ auf einen einundvierzigjährigen Mann zu beziehen, auch dann, wenn, wie Tschersig versichert, Bildnisse Schuberts die hier beschriebene Bartform aufweisen. Aber der „klare Quell, der auf dem Lehme fließt, der Schmetterling, der auch im Sturm seine zarte Farbe nicht verliert, das Lotosblatt, das mitten in der Flut unbenetzt bleibt, der Friedliche, der in einer Welt von Waffen nur die Fahne trägt, passen samt und sonders auf den kindlich-reinen Mann ausgezeichnet, und Tschersigs Beziehung der Worte „Du gehst in Dunkelheit“ auf Schuberts Mystizismus erscheint mir geradezu zwingend. Auch die letzten Zweifel, die etwa noch aufkommen könnten, werden dadurch beseitigt, daß das unmittelbar folgende Gasel „Wenn du dich zur Quelle bückest, seh' ich gerne zu“ ganz unzweifelhaft auf Schubert geht. Wer den Mann nur einigermaßen kennt und in Platens

Tagebüchern und Briefen nur halbwegs beschlagen ist, wird keinen Augenblick zweifeln, daß Verse wie

„Wenn du, schauend nach den Sternen, in der klaren Nacht
Dich der Erde Tand entrückest, seh' ich gerne zu"

oder

„Wenn du deine reinen Schläfe, gleich dem Herrn der Welt,
Mit der Dornenkrone schmückest, seh' ich gerne zu,
Wenn du jene, die dich hassen, jene, die dich schmäh'n,
Freundlich an den Busen drückest, seh' ich gerne zu;
Wenn dir alle Herzen Liebe stammeln, weil du sie
Hochentzückest, hochbeglückest, seh' ich gerne zu"

eine andere Beziehung als die auf den kundigen Astronomen und vom Geist echter Gottes- und Menschenliebe beseelten *Christen* Schubert überhaupt nicht zulassen. Wer etwa Bedenken äußern sollte, ob die Worte:

„Wenn du gegen Feinde Gottes, welche dich bedräu'n,
Deine fromme Waffe zückest, seh' ich gerne zu"

auf den friedfertigen Weisen paßten, sei auf Platens Tagebuch vom 30. März 1820 (383) verwiesen, wo es heißt: „Den Abend ging ich zu Schubert — — Er las mir eine kleine Schrift von *Krummacher* vor [„Briefwechsel zwischen Asmus und seinem Vetter" usw., Beilage zu Krummachers Reformationspredigt „Fürst Wolfgang zu Anhalt", Dessau 1820], die gegen den gemütlosen Voß gerichtet ist, welcher den edlen Stolberg auf eine so giftige und verleumderische Weise angegriffen"; dazu gehört noch Platen an Fugger, 31. März 1820 (Minckwitz I, 103 f.): „In der letzten Zeit hat Voß auch die ganze Schwärze seines Charakters preisgegeben, in seiner Schrift „Sophronizon oder wie Fritz Stolberg ein Unfreier geworden". [Richtig müßte es heißen: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" im Sophronizon 1819, Heft 3.] Sie enthält meist schändliche Lügen, die Stolberg noch in den letzten Augenblicken seines Lebens im Tone eines Heiligen mit leidenschaftsloser Ruhe widerlegt hat. Den guten Claudius, der schon lange tot ist, suchte Voß auf eine ähnliche Weise zu verleumden. Er schwillt von Neid und Haß gegen alles, was an Charaktergröße über ihn emporragt, und nicht bloß gegen den Katholizismus ist es ihm zu tun, sondern gegen das Christentum überhaupt, dem alle Egoisten in der Seele feind sind. — — — Ein Greis mit solchen Gesinnungen wie der alte Voß, scheint mir ein schauderhafter Anblick." Die falsche Titelangabe

beweist zur Genüge, daß Platen die Schrift von Voß überhaupt nicht kannte, sondern sich damit begnügte, das Echo Krummachers abzugeben, was er trotz der sehr entschieden gläubigen Richtung jener Tage schwerlich in dem Maße getan hätte, wenn sich nicht Schubert in diesem Falle mit Krummacher identifiziert hätte. Demnach hatte der stille Gelehrte in der Tat Stunden, in denen ihm der Geduldsfaden riß und er gegen „Feinde Gottes“ seine „fromme Waffe zückte“.

Durch seinen zweifellos ganz ausgezeichneten Erfolg bei der Erklärung der beiden eben besprochenen Gaselen hat sich nun Tschersig verleiten lassen, auch die zwei nächstfolgenden Schubert gutzuschreiben, und darin kann ich ihm nicht folgen. Um zunächst das Gedicht „Wie schön dein Haupt die Krone von Lilien umflicht“ in Angriff zu nehmen, so vermag ich schon die Zeilen

„Das Blut ist deines Herzens der Liebe heißer Quell,
Wiewohl es sich am Gletscher des Pöbelhasses bricht“

ganz unmöglich auf Schubert beziehen, der keinen Feind hatte und unter dessen Bild man trotz der gelegentlichen Explosionen, deren Möglichkeit wir eben festgestellt, mit dem besten Gewissen den Spruch setzen könnte: „Selig sind die Friedfertigen“; sein ganzes Wirken war derartig, daß es zu pöbelhaftem Widerspruch unmöglich herausfordern konnte. Wir haben an eine kräftigere Persönlichkeit zu denken, an einen Mann, der an einem ausgesetzteren Platze stand, und so verfallen wir unwillkürlich auf Schelling. Eine Bekräftigung findet diese Auffassung in folgendem: das Gasel enthält die Verse:

„Verbrämet ist dein Mantel mit flüssigem Smaragd,
Wer immer zerrt am Saume, zerreißt den Mantel nicht“

und schließt in der handschriftlichen Urfassung mit den Worten:

„Es ruft dich, wenn die Blöden, die Schnöden dich verkannt,
Melodisches Gesäusel, ein ewiges Gedicht.“

Genau dem gleichen Monat, April 1821, gehört nun aber auch Platens zweites Sonett an Schelling an, „Als ein Jahrhundert müde sank zu Grabe“ (Studien IV, 200 f., Nummer 26), in dem es von der romantischen Kunst heißt:

„Zwar füllt Gebelfer überall die Lüfte,
Die Schnöden, Blöden zerren ihr am Ruhme
Und Eulen heulen durch die morschen Klüfte.“

Da Schelling in diesem Gedicht für Platen der eigentliche Vater der Romantik ist, finden diese Verse auch auf ihn und seine Gegner

Anwendung, und es wäre doch recht befremdlich, wenn Platen mit den gleichen Wendungen das eine Mal Schubert, das andre Mal Schelling gefeiert hätte, besonders wo seine Worte auf Schelling ausgezeichnet, auf Schubert ganz und gar nicht passen. Von dem Lilienkranz auf dem Haupte des Besungenen heißt es: „Ein Leuchter jeder Stengel, und jede Blum' ein Licht", was auf die welterhellende Weisheit eines reinen Gemüts und somit meines Erachtens ebenfalls wieder auf Schelling weist. Daß Platen besonders die Liebesfülle seines Helden preist, könnte freilich auf Schubert gehen, indessen ist nicht einzusehen, weshalb es nicht auch von Schelling gelten sollte. Merkwürdig fehlgegangen ist übrigens nach meinem Gefühl Tschersig auch, wenn er zu den Versen

„Auf deinen Schuhen blühen zwei goldne Rosen dir,
Ein Duft ergeht aus ihnen, der Freund und Feind besticht"

anmerkt, es möge das wohl auf die Hauskleidung des Gefeierten gehen. So wörtlich darf man Platens orientalischen Überschwang denn doch nicht auffassen; in Verbindung mit dem unmittelbar vorhergehenden Lilienkranz besagen die Worte nichts weiter als: „herrlich und sieghaft vom Wirbel bis zur Zehe".

Darf nach alledem die Beziehung dieses Gasels auf Schelling für gesichert gelten, so ist es von vornherein unwahrscheinlich, *daß* das nachfolgende, „Sieh, wie die Rosen vor dir starben weg" wieder auf Schubert gehen soll, da es andernfalls nicht von den beiden andern Schubert-Gaselen getrennt stehen würde. Auch handelt es sich wiederum nicht um einen stillen bescheidenen Mann, sondern um einen überragenden Heros, der der Rose ihr Leben nimmt, der Tulpe ihre Farbe, der Biene ihren Honig (vgl. dazu die Sonettverse vom März 1821 an Schelling: „Du aber tauchst die heil'ge Bienenschwinge Herab vom Saum des Weltenblumenrandes In das geheimnisvolle Wie der Dinge"; Studien IV, 200, Nummer 24), den Ähren ihr Mehl, den Schlummernden den Schlaf, den Siegern ihre Narben, indem er alles in Schatten stellt. Und daß es sich um den gleichen Helden der Liebe handelt wie im vorigen Gasel, lehren die Schlußverse:

„O nimm nur deine Liebe nicht, daß nicht
Bei dir, o Reicher, ganz wir darben, weg."

Der „Reiche" ist Schelling, und nicht auf Schubert, sondern auf ihn ist zu erkennen.

III.

Zu den Sonetten.

1. Als ich 1904 in den Studien IV, 188 ff., 229 f. und 466 ff. den im vorigen schon mehrfach erwähnten Versuch unternahm, Platens sämtliche Sonetten nach der Zeitfolge ihrer Entstehung zu ordnen, hatte ich unter anderm auch mit den Eingangszeilen von sechs im übrigen verlorenen Stücken zu rechnen, die sich in einem unter den Münchener Nachlaß-Papieren des Dichters aufbewahrten eigenhändigen „Verzeichnis meiner Sonette" aus dem Frühjahr 1826 aufgeführt fanden. Zugute kam mir dabei, daß das Verzeichnis, obwohl nichts weniger als streng chronologisch geordnet, doch im ganzen vorvenezianisches, venezianisches und nachvenezianisches Gut ziemlich sauber von einander schied und vielfach auch sonst Zusammengehöriges beieinander beließ. So schien mir denn der erste jener Sonettanfänge, „Ihr Millionen oder Milliarden" (Studien IV, 201, Nummer 31), nur wenig Schwierigkeiten zu bereiten; er stand unter den vorvenezianischen Sonetten, in einer Reihe literarhistorischer Stücke, vorwiegend aus dem Jahre 1821, an vorletzter Stelle, wodurch sowohl sein Inhalt wie seine Entstehungszeit hinreichend gesichert erschien.

Groß war indessen meine Überraschung, als ich längere Zeit danach den fraglichen Vers im „Romantischen Ödipus" (1828) wiederfand. Er leitet dort im Stanzenmonolog der Sphinx, Akt III, die letzte Strofe ein, die ich zunächst hier folgen lasse:

„Ihr Millionen oder Milliarden,
Die ihr genippt aus Hippokrenes Lache,
Versorgend jährlich mit so viel Bastarden
Die Findelhäuser aller Almanache:
Ich bin die Sphinx, die Zöllnerin der Barden,
Indem ich zinsbar eure Verse mache.
Zwar Verse dünken euch bequeme Zölle,
Doch sind sie schlecht, so schick' ich euch zur Hölle."

Mich dünkt, daß sich hier außer der Eingangszeile auch noch weitere Bestandteile des verlorenen Sonetts nachweisen lassen; vertauschen wir den dritten Vers mit dem vierten, was nicht die allergeringste Schwierigkeit macht und wodurch obenein dem markanten Reimwort „Bastarden" eine noch viel wirksamere Stelle gegeben wird, so erhalten wir ein vollkommen einwandfreies Sonett-Quartett, das besonders in dem bloß halben, auf das Folgende verweisenden Gedankenabschluß höchst glücklich geraten ist. Mit der Sphinx im fünften Verse stoßen wir dann allerdings auf einen Bestandteil,

der nicht wohl älter sein kann als die Konzeption des „Ödipus“; wenigstens das Reimwort „Barden“ wird aber schon dem Sonett angehört haben, und, wie mir scheinen will, auch das Motiv des Zinses in der nächsten Zeile, das ja an und für sich mit der Sphinx nichts zu tun hat. Denn der Vers: „Zwar Verse dünken euch bequeme Zölle“ trägt für mein Gefühl so klar und unverkennbar den Stempel eines sonettistischen Terzett-Einganges, daß mir jede weitere Begründung dafür überflüssig erscheint. Auch der Schlußvers der Oktave mag, wenn auch wohl in etwas anderer Fassung, schon dem Sonett angehört haben; wahrscheinlich stand er an dritter Stelle des ersten Terzetts. Von den Reimworten der bei der Umarbeitung zur Stanze fortgefallenen Verse lassen sich wenigstens zwei mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen: auf „Lache“ usw. wird „Rache“ gereimt haben, auf „Zölle“ und „Hölle“ am ersten der Konjunktiv „schwölle“. Schwerer ist es, für die „Milliarden“ und ihren Zubehör etwas zu finden; mit „Garden“, „Petarden“, „Kokarden“ kommt man nicht recht weiter.

Läßt sich somit Inhalt und Charakter des verlorenen Sonetts mit voller Deutlichkeit feststellen, so ergibt sich daraus, daß zwar mein Schluß auf ein literarhistorisches Stück zutreffend war, die chronologische Ansetzung dagegen, trotz der scheinbaren Stütze, die sie in Platens „Verzeichnis“ fand, vollkommen unrichtig. Unmöglich kann man die schroff polemischen Auslassungen jener Verse zu dem schwungvollen Sonett auf das Romantische Drama oder dem übermütigen poetischen Fehdebrief an J. J. Wagner, zu den Huldigungen an Goethe oder an Schelling von 1821 stellen (s. Studien IV, 201, Nummer 27 und 29, 25 und 26), ohne den gesichertsten Tatsachen von Platens innerer Entwicklung Gewalt anzutun. Um so auffallender stimmen dafür die Sonettreste zu der Herbheit und ätzenden Schärfe, die in den Stücken gleicher Gattung von Anfang 1826 zum Ausdruck kommt, wie etwa den Sonetten „Du hast die Frucht vom Hesperidengarten“, „Was habt ihr denn an eurem Rhein und Ister“, „Wer möchte sich um einen Kranz bemühen“ (Studien IV, 223 f., Nummer 83, 85, 86), die sich in bodenloser Verachtung des deutschen Publikums und der zeitgenössischen Literatur gegenseitig überbieten und die „Verhängnisvolle Gabel“ unmittelbar vorbereiten. Danach wäre unser zur Hälfte wiedergefundenes Sonett in meiner Zählung etwa vor Nummer 84 (S. 224), der vereinzelten Anfangszeile „Wer

noch ein Deutscher, der erröte dessen" einzusetzen. Daß die beiden Sonettanfänge im „Verzeichnis" durch nicht weniger als 44 Nummern voneinander getrennt sind, bildet kein Hindernis; unter die Sonette von 1821 und 1822 ist „Ihr Millionen oder Milliarden" offenbar nur deshalb geraten, weil Platen zunächst gewillt war, alles von literarischem Inhalt zusammenzustellen (die Gruppe, auf die es ankommt, steht ganz am Anfang des „Verzeichnisses"), eine Absicht, die er jedoch sogleich wieder zugunsten einer mehr chronologischen Ordnung aufgab. Etwaige Zweifel an diesem Sachverhalt werden dadurch entkräftet, daß auch das sicher ins Jahr 1826 gehörige Sonett „Wie's auch die Tadler an mir tadeln mögen" im Verzeichnis bei den älteren literarischen Stücken steht, nur daß es nachher an richtiger Stelle noch einmal aufgeführt wird. Übrigens finden die absichtlich preziösen Fremdwortreime auf „Milliarden" ein Gegenstück in denen auf „Ister" in dem 1826er Sonett Nummer 85 meiner Zählung, und endlich wäre ein Sonett von 1821 sicher nicht noch 1828 im „Ödipus" verwertet worden.

2. Viele Not hat mir seinerzeit das Sonett „Shakespeare in seinen Sonetten" („Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer") gemacht. Von den drei Zeitpunkten, die für seine Ansetzung in Betracht kommen konnten, 1821, Rheinreise 1822 und Cardenio-Zeit 1822, entschied ich mich zunächst (Studien IV, 202 ff., Nummer 35) für 1821, ausgehend hauptsächlich von der Ansicht, daß die Neigung des Dichters zu Wortspielereien wie etwa „Glaub mir, noch denk' ich jener Stunden stündlich", „Wie ein Verlaßner an verlaßner Küste", „Noch mehr erkenn' ich deines Werts Erkennung" usw. den Abschluß der „Lyrischen Blätter" (Mai 1821) kaum überlebt habe, wonach denn das Shakespeare-Sonett wegen der Stelle „Wenn du beginnst zu singen Verstummen wir als klägliche Verstummer" (der sich noch zugesellen ließe: „Wer wie du vermag so tief zu dringen Ins tiefste Herz") auf den frühest möglichen Termin, Ende Juni bis Anfang August, zu setzen sei. Aber einmal war diese Beobachtung unrichtig; auch ein Sonett vom August 1821 beginnt noch mit den Versen: „Wem Leben Leiden ist und Leiden Leben, Der mag mit mir, was ich empfand, empfinden", das Hafis-Sonett vom Oktober weist die Stellen auf „Er wird sich keinem, als nur einem neigen" und „Nur Gestalt entzücke den Gestalter", und ein Sonett, das ich selbst der Rheinreise von 1822 zugewiesen habe

(Nummer 42), schließt mit den Worten: „Dein Herz ist schwarz, wie deine schwarzen Augen". Sodann übersah ich aber auch, daß Platen jederzeit, wo er mit Shakespeares Sonetten in Berührung kam, in Versuchung geraten konnte, zu dieser Manier zurückzukehren. Ich erinnere nur an die Spielereien Shakespeares mit dem Doppelsinn des Wortes „Will", oder an den Anfang des, wie wir sehen werden, Platen recht geläufigen Sonetts 128, wo der Dichter seine Geliebte mit den Worten anredet: „When thou, my music, music play'st", Dinge, die den Wiederholungen Platens zwar nicht genau entsprechen, ihnen aber doch nahestehen.

Schon ehe mir diese Erkenntnis gekommen war, war es mir aufgefallen, daß ich für meine Datierung die Rheinreise allzu unbedacht beiseite geschoben hatte, und ich befand mich schon auf dem besten Wege, mich mit einer Verlegung des Sonettes in ihre Zeit zu befreunden, als ich in meinen Notizen über das Münchener Handschriftenmaterial eine Aufzeichnung fand, die meine sämtlichen bisherigen Erwägungen über den Haufen zu werfen schien; ein Kalendarium für 1823, in das Platen gelegentlich die Entstehung neuer Gedichte eintrug, verzeichnete unter dem 18. Juni: „Shakespeare", und ich bezweifelte um so weniger, daß hier von unserem Sonett die Rede sei, als das Tagebuch vom 29. Juni (584) von einigen Sonetten sprach, die in der letzten Zeit infolge einer neuen Liebesneigung entstanden seien, und mir nichts im Wege zu stehen schien, diesen die Verherrlichung des Liebesdichters Shakespeare beizurechnen. Aber so siegesgewiß ich diese Meinung alsbald äußerte (Studien IV, 466 f.), war ich doch einer starken Selbsttäuschung verfallen; wenn ich nicht sehr irre, war es Herr Dr. Paul Schmidt aus Hildburghausen, der mich zuerst darauf aufmerksam machte, daß die Kalendernotiz nicht auf irgendwelches neuentstandene Gedicht, sondern auf Platens an der gleichen Tagebuchstelle vom 29. Juni vermerkte intensive Beschäftigung mit Shakespeares Dramen gehe, während von den Sonetten des Engländers weit und breit nirgends die Rede sei.

Demnach scheidet das Jahr 1823 aus, und da meine Ausführungen zugunsten von 1821 zwar widerlegt sind, aber ohne daß dadurch ein strenger Beweis gegen dieses Jahr geführt wäre, so steht die Frage augenblicklich so, als wäre sie nie angeschnitten worden: wir haben nach wie vor mit den drei Zeitpunkten zu rechnen, wo Platen

sich eingehender mit Shakespeares Sonetten beschäftigte: Sommer und Herbst 1821, Rheinreise 1822 und Cardenio-Zeit Sommer und Herbst 1822.

Um nicht allzu weitschweifig zu werden, will ich von vornherein erklären, daß ich mich jetzt mit voller Bestimmtheit für die Rheinreise entscheide. Sehr zugunsten dieser Auffassung spricht es von vornherein, daß eine Übersicht des Tagebuchs über die spärlichen poetischen Früchte dieser Reise (537) „ein Sonett in Darmstadt“ (Ende Mai) und „ein paar Sonette in Köln“ (Ende Mai, Anfang Juni) verzeichnet, während die beiden andern in Betracht kommenden Termine eine solche Gelegenheit, unser Gedicht unterzubringen, nicht darbieten. Nach Darmstadt können wir es freilich nicht setzen, da Platen sich erst nach dem Abschied von dort in Frankfurt eine Ausgabe von Shakespeares Gedichten kaufte (Tb. 525), aber diese beschäftigte ihn weiterhin (Tb. 527, 528), so stark, daß die Wahrscheinlichkeit für Köln um so größer wird. Dazu kommen schwerwiegendere innere Gründe. Das Sonett sagt von dem Verhältnis Shakespeares zu seinem Freunde:

„Bis auf die Sorgen, die für ihn dich nagen,
Erhebst du alles zur Apotheose,
Bis auf den Schmerz, den er dich läßt ertragen.

Wie sehr dich kränken mag der Seelenlose,
Du lässest nie von ihm, und siehst mit Klagen
Den Wurm des Lasters in der schönsten Rose.“

Ich bin fest überzeugt, daß ich gewiß nicht der einzige bin, der aus diesen Versen einen ganz persönlichen Unterton heraushört. Zwar hat schon Friedrich Bodenstedt vor mehr als vierzig Jahren (Ausgabe seiner Übersetzung von Shakespeares Sonetten von 1866, S. 189) festgestellt, daß das Bild vom „cancar in the flagrant rose“ in Anwendung auf das Gemüt des geliebten Freundes dem 95. Sonett Shakespeares angehört (der Verweis auf die Nummern 35 und 99 bei Shakespeare ist für Platen weniger überzeugend), aber weit entfernt, mich dadurch in meinem Gefühl erschüttert zu finden, erblicke ich in dieser Tatsache vielmehr den schlagenden Beweis für die Richtigkeit meiner Empfindung: wie in aller Welt sollte Platen dazu gekommen sein, sein Sonett gerade auf dieses eine, gewiß sehr wichtige, aber doch durchaus nicht herrschende Motiv Shakespeares zuzuspitzen, wenn er nicht einen ganz bestimmten Anlaß dazu

gehabt hätte? Und setzen wir unser Sonett nach Köln, so brauchen wir diesen Anlaß nicht lange zu suchen: er lag in den schmerzlichen Darmstädter Erlebnissen mit Liebig, Liebig, dem die andern Sonette, die ich früher (Studien IV, 206f., Nummer 42—45) der Rheinreise zugewiesen habe und unten noch weit bestimmter zuweisen werde, und das Heidelberger Gasel „der Seele Tücken", „die List in seinem Busen", Kälte und Schlauheit und sogar ein schwarzes Herz vorwarfen. Und wen alles das nicht überzeugen sollte, der möge das erste Terzett des Sonetts „Wer hätte nie von deiner Macht erfahren" vornehmen, wo es von Liebig heißt:

„Noch prahlt ein Baum mit manchem frischen Aste,
Die Blätter bilden noch geräum'ge Lauben,
Da schon Zerstörung wütet unterm Baste"

und sich fragen, ob hier etwas andres vorliegt als die bloße Übertragung des Shakespearischen Bildes von Wurm und Rose in eine andre Sfäre? Diesen Ansprüchen haben 1821 und die Cardenio-Zeit nichts entgegenzusetzen, und wer fragen sollte, weshalb das Shakespeare-Sonett, wenn auf der Rheinreise entstanden, nicht gleich seinen Geschwistern in der „Urania" für 1823 gedruckt worden sei, wäre dahin zu bescheiden, daß dort nur Liebessonette im eigentlichsten Sinne zu finden sind, zu denen das literarhistorische Stück nicht gepaßt hätte. Den rechten Anschluß an verwandte Gedichte konnte es erst in der Gedichtausgabe von 1828 finden, wo es zum erstenmal gedruckt wurde.

3. Unerläßliche Voraussetzung für die Bündigkeit meiner Schlüsse ist nun allerdings, daß die vier weitern Sonette, die ich auf Liebig beziehe und der Rheinreise zuteile, in der Tat keiner andern Zeit angehören. Über zwei davon, Nummer 44 und 45 meiner Zählung, habe ich mich seinerzeit (Studien IV, 207) so vorsichtig und zurückhaltend geäußert, daß ich mich nicht darüber verwundern konnte, sie in Max Kochs vor kurzem abgezogenen Korrekturbogen zum dritten Bande von seiner und Petzets Ausgabe der Werke undatiert zu finden. Das gleiche Schicksal hat auch ein drittes Stück (Nummer 43) betroffen, und das vierte gar (Nummer 42) hat Koch auf einen ganz andern Zeitpunkt gesetzt als ich. Es erwächst mir daraus die Verpflichtung, meinen Beweis von neuem anzutreten, und ich genüge ihr um so unbedenklicher, als ich dabei von neuen Gesichtspunkten ausgehen und obenein einen Irrtum meiner früheren

Ausführungen hinsichtlich des in Darmstadt entstandenen Sonetts berichtigen kann.

a) Was gleißt der Strom mit schönbeschäumten Wogen. Hinter allen blendenden Reizen der Natur sieht der Dichter nur Trug und Verderben lauern, und nicht besser geht es ihm mit seinem Freunde, dessen Herz schwarz ist wie seine schwarzen Augen. Koch hat das Sonett auf 1818 oder 1819 angesetzt, und ich leugne nicht, daß manches dafür zu sprechen scheint. Zunächst ist zwar für sämtliche Sonette, die in der „Urania" auf 1823 erschienen sind und wozu auch unsere gehören, in der Absendung der Handschrift an den Verleger Brockhaus, 12. Juli 1822 (Tb. 540), ein terminus ad quem gegeben, der nicht gestattet, wesentlich über die Rheinreise hinauszugehen; was aber den terminus a quo angeht, so ist dem Erklärer der weiteste Spielraum gestattet: ich selbst habe zwei Nummern (39 und 41) dem Frühjahr 1822, zwei (33 und 37) dem Jahre 1821, eine (21) dem Dezember 1821, zwei (12 und 13) dem März 1819 und eine (10) sogar dem Januar 1817 zuweisen können. Auch steht nichts im Wege, die „schwarzen Augen" ebensowohl wie auf Liebig (Tb. 514) auch auf Platens Würzburger Freund Eduard Schmidtlein (Tb. 165) zu beziehen, und bei dem leidenschaftlichen Auf und Ab der Neigung Platens zu diesem Studiengenossen ließe sich wohl auch der Nachweis führen, daß der Dichter ihn irgendwann einmal der Falschheit und Tücke bezichtigt habe. Aber damit stehen die beiden Wagschalen doch erst auf Gleich und Gleich, und alles andere spricht für 1822. Die wenigen Würzburger Sonette weisen zwar, wohl unter Calderons Einfluß, gelegentliche Renaissance-Anklänge auf, so etwa wenn der Dichter von der „düstern Wolke" redet, die die Brauen des Geliebten umschattet, von den vergifteten Pfeilen, die sein Auge versendet, wenn er sich als Sklave dieser Augen fühlt, einen einzigen Händedruck hyperbolisch „Millionen liebende Gedanken" entfalten läßt oder in einem Gelegenheitsgedicht die Musen als Schwestern der „ungelehrten Blume" bezeichnet (Nummer 12 – 14). Aber alles das verblaßt vor dem schweren pathetischen Barockstil unseres Sonetts, das sich an schroff kontrastierten Naturbildern – Strom, Rose, goldige Wolke, Gewitter — gar nicht genug tun kann und mit Entsetzen, Schrecken, Verderben, Verblendung nur so um sich wirft. Dahinter steht offenbar Shakespeare mit Sonetten von

dem Typus etwa der Nummern 119 oder 129 seiner Sammlung, die mit geich starken Akzenten ebensowenig kargen, und nicht weniger weist auf den Briten das ihm so geläufige Spiel mit der schwarzen Farbe (Sonette Nummer 127, 131, 132). Da Platen Shakespeares Sonette nun aber erst im Juni 1821 kennen lernte, ist die Ansetzung von „Was gleißt der Strom" auf Würzburg ausgeschlossen, und der schwarzäugige Freund kann nur Liebig sein. Dazu kommt noch ein anderes: der Würzburger Schüler Johann Jakob Wagners glaubte an eine doppelte Offenbarung Gottes: in der Geschichte und in der Natur (Tb. 88, 25. Juli 1818, vgl. Tb. 344, 16. Dezember 1819, aus einem Brief an Fugger) und hatte demnach keinen Anlaß zu erklären: „[Es] hat, mit allem Schrecklichen im Bunde, Natur uns stets durch falschen Reiz betrogen." Auf eine solche Vorstellung konnte ihn erst Anfang 1821 die erste Vorlesung des späten Schelling führen, der im Gegensatz zu den Lehren seiner Jugend die Natur als ein Totes, zwecklos im Kreise Umgetriebenes betrachtete (Tb. 444, 445), eine Ansicht, die Platen stark nachging, wie sich namentlich aus seinen Gaselen leicht dartun ließe. Endlich möge man mich nicht der Düntzerei beschuldigen, wenn ich auch den „Strom" im ersten Verse unseres Sonetts für die Rheinreise in Anspruch nehme: nichts liegt doch näher, als daß der Dichter sich für seine Bilder und Vergleiche an das gerade im Augenblick Gegebene hält. Damit scheint mir die Beziehung des Gedichts auf Liebig völlig gesichert, nur kann es nicht, wie ich früher gemeint, nach Darmstadt fallen, wo Platen weder mit Shakespeare beschäftigt war noch an den Rhein anknüpfen konnte. Es liegt also eines der Kölner Sonette vor.

b) „Wer hätte nie von deiner Macht erfahren." Da wir oben nachgewiesen haben, daß in diesem Gedicht das Bild von dem prangenden, aber innerlich zerstörten Baum auf Shakespearische Anregung zurückgeht und das Sonett somit Einfluß aus der gleichen Quelle aufweist wie das vorige, da das eine Gedicht den Freund der „Tücke", das andere der „List" bezichtigt und beide an derselben Stelle und sogar unmittelbar nacheinander veröffentlicht worden sind, so wäre es doch sehr merkwürdig, wenn sie nicht zusammengehören sollten. Entschieden für Liebig spricht auch die Anrede: „Du bist so jung an Jahren". Von den Freunden, die für die Urania-Sonette in Betracht kommen, war Deahna in Ansbach (Ende

1817, Anfang 1818) Offizier und sehr weltgewandt (Tb. I, 675 ff.), also sicher nicht viel jünger als der damals eben 21 jährige Platen, Eduard Schmidtlein, 1798 geboren (Tb. 1016), folgte dem Dichter in einem Abstand von nur etwa $1^1/_2$ Jahren, Otto von Bülow war gar ein volles Jahr älter als sein Freund (Tschersig Seite 27), und da der dreieinhalb Jahr jüngere Rotenhan (Tb. 379) Platen nach den sehr ausführlichen Tagebüchern des Winters 1819 auf 1820 (331 ff.) niemals Anlaß gab, über List und Hinterhaltigkeit zu klagen, so bleibt allein Liebig übrig, der bei einem Altersunterschied von mehr als $6^1/_2$ Jahren (geb. März 1803) ohnehin den meisten Anspruch darauf hatte, als jung bezeichnet zu werden. Man darf sich dabei erinnern, daß auch Shakespeare seinem Freunde gegenüber als der wesentlich Ältere erscheint.

c) Wer in der Brust ein wachsendes Verlangen. Es dürfte schwerlich Zufall sein, daß dieses Sonett an zweiter Stelle den gleichen Reim hat wie das eben besprochene an erster (Haaren — erfahren usw.); es wird hier, technisch gesprochen, ein doppelter Versuch mit dem gleichen Material vorliegen. Stilistisch stellt sich das Gedicht, wennschon etwas minder anspruchsvoll, zu „Was gleißt der Strom"; „Schmerz und Qual", „des Abgrunds Jähe", die „unendlichen Gefahren", „im Aug' die Spur von hingeweinten Jahren", „in der Brust das ungeheure Bangen", die flammenden Lilien des Ufers, die mit dem „Meer von Schmerzen" kontrastiert sind, weisen wieder ganz deutlich auf Shakespeares Barock, und auch der etwas lehrhafte Ton des Gedichtes dürfte auf den Engländer zurückgehen, so daß das Sonett, obwohl deutlich auf das furchtbare Ende von Platens Verhältnis zu Schmidtlein anspielend (Oktober 1819, Tb. 325 f.), unmöglich dieser frühen Zeit angehören kann, sich aber um so enger als mit den gesicherten rheinischen Sonetten verwandt erweist. Zudem vergleiche man das letzte Terzett

„Nur jenen ist das Leben schön und teuer,
Die frank und ungefesselt mit ihm scherzen,
Und ihnen ruft ein Gott: Die Welt ist euer"

mit dem Schluß des Urania-Sonettes „Wenn du vergessen kannst und kannst entsagen":

„Wenn jede Trennung du mit Mut verschmerzest,
Und wenn, da kaum ein Liebchen dich verlassen,
Du schon ein andres voll Verlangen herzest:

Dann weißt du, traun, dich in die Welt zu fassen.
Das Leben stürmt und wütet, doch du scherzest,
Mit sanftem Hauch bewegend schwere Massen.“

Während die Quartette dieses Sonetts urkundlich der Zeit zwischen Mai und August 1821 angehören, tauchen die Terzette zum erstenmal in der Handschrift der Urania-Sonette, also kurz vor dem 12. Juli 1822, auf (Studien IV, 204, Nummer 37). Da sie nicht nur im Reim, sondern noch stärker in Stimmung und Gedanken an den Schluß von „Wer in der Brust“ anklingen, so liegt die Vermutung nahe, sie seien erst nach der Rückkehr Platens von der Rheinreise unter Nachwirkung jenes Gedichts entstanden. Stimmt diese Annahme, so bestätigt auch sie die rheinische Entstehung unseres Sonetts. Zu dem „Meer von Schmerzen“ vergleiche man übrigens noch im Darmstädter Tagebuch vom 27. Mai 1822 (523) das auf die Erlebnisse mit Liebig angewandte Hafiszitat: „Ich wußte nicht, daß gar so blutig Die Wellen dieses Meeres seien.“

d) Des Glückes Gunst wird nur durch dich vergeben. Das Gedicht sticht mit seinem Überschwang reinen Glückseligkeitgefühls von den drei bisher besprochenen so außerordentlich schroff ab, daß die Möglichkeit, es mit ihnen zusammenzustellen, auf den ersten Anblick beinahe ausgeschlossen scheint. Indessen kommt es auch hier auf eine nähere Untersuchung an, und ich halte mich dabei zunächst an das zweite Quartett:

„In diesen Lauben, die sich hold verweben,
Wird ohne dich mir jeder Tag zu Wochen,
Und dieser Wein, den warme Sonnen kochen,
Kann nur aus deiner Hand ein Herz beleben.“

Dazu vergleiche man das Tagebuch der Rheinreise unter Ems, 9. Juni 1822 (529): „Die Hitze ist außerordentlich groß, dafür verspricht man sich aber einen ausgesuchten Wein, da die Reben alle schon abgeblüht, und ich hatte noch niemals schlechtes Wetter auf dieser ganzen Reise.“ Der Zusammenhang dieser Worte mit dem Sonett ist um so einleuchtender, als das Motiv des reifenden Weines sonst in Platens Poesie wie Prosa nirgends eine Rolle spielt. Freilich ergibt sich eine kleine chronologische Schwierigkeit: der Besuch von Ems fällt etwas später als das Darmstädter und die Kölner Sonette. Es muß sich also entweder an der Tagebuchstelle um die Wiederholung einer früher nicht verzeichneten Beobachtung handeln, oder aber das Weinmotiv erst nachträglich in

das Gedicht eingeführt worden sein, ähnlich wie in dem venezianischen Sonett: „Hier seht ihr freilich keine grünen Auen“ der Name Canalettos, den wir heute kaum wegdenken können, erst spät einen Platz gefunden hat (Studien IV, 218, Nummer 71). So oder so verleiht der Wein dem Sonett einen spezifisch rheinischen Zug, der gewiß nicht in das erste beste zu andrer Zeit entstandene Gedicht verwebt worden wäre.

Des weiteren verdienen Beachtung die Verse des ersten Quartetts: „Schön ist die Rose nur, von dir gebrochen, Und ein Gedicht nur schön, von dir gesprochen.“ Das klingt nicht, als sei es aus der Luft gegriffen, aber die Tagebücher verzeichnen weder zur Zeit der ersten kurzen Bekanntschaft mit Liebig im Erlanger Frühjahr 1821, noch auch in den Darmstädter Tagen irgend etwas, was auf Liebig als Vorleser deutete. Indessen kommt uns dafür ein späterer Eintrag vom 9. März 1823 (Tb. 574) zu Hilfe: „Da es morgen ein Jahr ist, seit ich Liebig kennen lernte, so erneute sich mir dessen Bild auf das lebhafteste. — — — Mit welcher Freude erinnere ich mich des Abends, an dem wir zuerst zusammen kamen, wo ich endlich die Einsamkeit suchen mußte, nur um das Glück ertragen zu lernen; und der Stunden, in denen wir den Faust lasen, und des herrlichen Sommernachmittags, den wir in der Fasanerie bei Darmstadt zubrachten, wiewohl es damals nicht ohne heftige Ausbrüche ablief.“ Ich lasse den Dichter noch weiter reden: „Aber es war besonders ein Augenblick dabei, in welchem ich eine unbeschreibliche Empfindung hatte, die ich weder vor- noch nachher in diesem Grade kannte. Es war nach den freundlichsten Gesprächen als wir an dem Lustplatz ankamen, auf einer Bank Liebig mir gegenüber Platz nahm und sodann aufstand, etwas für uns zu bestellen. Das Gefühl, so sehr zu lieben und so sehr geliebt zu werden, durchdrang mich auf das innigste, und ich empfand im höchsten Grade das, was man Glück, ja, was man Seligkeit zu nennen pflegt.“ Demnach scheint die gemeinsame Beschäftigung mit dem „Faust“ noch nach Erlangen zu fallen, indessen erbringt sie, auch wenn wir von der Möglichkeit ähnlicher Lektüre in Darmstadt absehen, jedenfalls den Beweis, daß Platen Liebig als Vorleser kannte. Die Schilderung aber von dem Erlebnis in der Fasanerie trägt so haarscharf den Stempel der gleichen Stimmung wie unser Sonett, daß ich mich keinen Augenblick besinne, dieses als das

früher vergeblich gesuchte Darmstädter in Anspruch zu nehmen. Die Versicherung des zweiten Quartetts: „Ohne dich wird mir hier jeder Tag zu Wochen“ widerspricht dem durchaus nicht: von einer wirklichen Trennung ist hier nicht die Rede, sondern die Worte sind ebenso allgemein gemeint wie in den Terzetten der Gegensatz „von dir getrennt“ und „an deiner Brust“, wobei es obenein sicher seinen guten Grund hat, daß das Motiv der Vereinigung an letzter und entscheidender Stelle steht. Was es mit dem Wein auf sich hat, vermag ich freilich nicht sicher zu sagen. Mein verehrter Freund Dr. Wolrad Eigenbrodt in Jena allerdings, den an Feinheit poetischer Nachempfindung nicht leicht jemand übertreffen dürfte, hat sich bei Vorlegung der zweiten Strofe sogleich an zahlreiche üppige Weinlauben in Darmstädter Gärten erinnert, ob es aber solche auch in der Fasanerie gibt und gegeben hat, die Eigenbrodt als Leidender nicht kennt, möchte ich bezweifeln; es macht aber auch nichts aus, da das ganze Motiv, wie gesagt, auch später eingefügt sein kann.

Wäre nun unser Sonett wirklich das Darmstädter, so dürfte es im Gegensatz zu den bisherigen, nach Köln gehörigen, *keine* oder doch nur geringfügige Spuren Shakespearischen Einflusses aufweisen, da Platen ja erst in Frankfurt wieder nach gut halbjähriger Pause zu den Sonetten des Briten griff (vgl. Tb. 491, 503, 504 mit 525). Dabei komme ich in Konflikt mit Helene Kallenbach, die sich im VIII. Bande dieser Zeitschrift (Seite 460) gerade unser Gedicht ausgesucht hat, um die Einwirkung Shakespeares auf Platen ganz besonders deutlich darzulegen. Indessen kann ich die Verse „Thy bosom is endeared with all hearts“, „So are you to my thoughts as food to life“, „And thou away, the very birds are mute“, oder die Bezeichnung des Freundes als „the better part of me“ bei Platen kaum oder gar nicht wiedererkennen und muß auch leugnen daß die Zeilen

„For nothing this wide universe I call
Save thou, my rose; in it thou art my all“

mit den Platenschen Worten „Schön ist die Rose nur, von dir gebrochen“ oder „Tot ist die Welt, du bist allein das Leben“ mehr als einen ganz entfernten Zusammenhang haben; daß mich mein Gefühl dabei nicht täuscht, ersehe ich daraus, daß der Verfasserin auf Seite 461 f. das Mißgeschick begegnet ist, auch die Verse „Im

Liede kühn, allein verwegen mündlich“ und „Aus weiter Ferne werd' ich angezogen“ auf Shakespeare zurückzuführen, obwohl sie beide Sonetten angehören, die zu einer Zeit entstanden sind, wo Platen den Lyriker Shakespeare überhaupt noch nicht kannte, das eine August 1819 in Würzburg, das andere (in Wahrheit unter Camoens Einwirkung stehende) im Dezember 1820 (Studien IV, 197, Nummer 15; 198f., Nummer 20; erste Lektüre von Shakespeares Sonetten Tb. 463, Juni 1821). Die entscheidenden Merkmale der drei, oder, „Shakespeare in seinen Sonetten“ mitgerechnet, vier Kölner Sonette: Barockstil oder Benutzung und Weiterbildung eines unzweifelhaft Shakespearischen Bestandteils, fehlen dem unsern durchaus, bei allem Überschwang wirkt es naiv, zart und in der Verwendung seiner Kunstmittel ganz unbefangen, so daß ich wieder auf Darmstadt zurückkomme. Dort, noch in Gegenwart des Freundes, Vorherrschen des Glücksgefühles, in Köln, fern von Liebig, Leiden und Mißtrauen. Für die ältere Entstehung unseres Sonetts spricht es schließlich auch, daß die realen Lauben, von denen es redet, in „Wer hätte nie von deiner Macht erfahren“ bildlich verwendet wiederkehren.

4. Seit alters ist mir kaum ein anderes Gedicht Platens fataler als das Cardenio-Sonett aus dem Tagebuch vom 16. Dezember 1822 (570), das zuerst Redlich (Werke I, 661) ans Tageslicht gezogen hat:

„Da kaum ich je an deine Locken streife,
So deucht die stolze Mütze, die dich schmücket
Und deine krausen Haare niederdrücket,
Beneidenswerter mir, als goldne Reife.

Und so beneid' ich diese leid'ge Pfeife,
Die deiner Lippen ew'ger Kuß beglücket:
Doch ihrem Rauch, der stets sich uns entrücket,
Gleicht deine Gunst, nach der umsonst ich greife.

Des Stolzes schäme dich, des allzu schroffen,
Und nie mißgönne mir die lock'gen Ringe,
Die du vergönnest jenen toten Stoffen.

Und laß mich, schein' ich nicht dir zu geringe,
An dieses Rohres Platz zu treten hoffen:
Dein Sklave bin ich unter dem Bedinge.“

Je geschmackloser das Gedicht ist, um so wesentlicher ist die Beantwortung der Frage, ob etwa irgendwelcher fremde Einfluß

dahinter stehe. Für Einzelheiten ist ein solcher leicht festzustellen: die krausen Haare und ihre lockigen Ringe, die stolze Mütze und die goldnen Reife, nicht minder auch die Sklavenrolle des Dichters erinnern sehr lebhaft daran, daß Platen sich nicht lange zuvor (Oktober 1822, Tb. 558 ff.) in Altdorf mit der Übersetzung Hafisischer Gaselen beschäftigt hatte. Aber der Kern, der eigentliche Grundgedanke des Gedichts bleibt davon unberührt, und auf seinen Ursprung kommen wir erst, wenn wir uns weiter vergegenwärtigen, daß ebenfalls in Altdorf Shakespeares Sonette Platen auf seinen Spaziergängen begleiteten (Tb. 562, 1. November). Einen eingehenderen Beweis kann ich mir dadurch ersparen, daß ich dem Platenschen Sonett einfach das 128. Shakespeares, an die Spinettspielende Geliebte, gegenüberstelle:

How oft, when thou, my music, music play'st,
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that my ears confounds,
Do I envy those jacks, that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips.
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Ich gebe gern zu, das Shakespeares Gedicht, obwohl gewiß auch nicht einwandfrei, sich doch zu dem Platens genau so verhält wie das Spinett zur Tabakspfeife; immerhin wird aber Platen dadurch, daß das üble Sonett nicht ganz auf seinem eigenen Boden gewachsen ist, doch wohl einigermaßen entlastet. Zur Veröffentlichung hat er es natürlich nie bestimmt, und es ist für jeden Herausgeber eine harte Pflicht, es abdrucken zu müssen.

5. In Platens venezianischem Sonett „Venedig liegt nur noch im Land der Träume“ (Studien IV, 216, Nummer 67) heißt es von dem antiken, aus der Konstantinopler Beute von 1204 stammenden Viergespann über dem mittleren Portal von S. Marco mit Bezug darauf, daß Napoleon die Rosse nach Paris hatte entführen lassen:

„Die ehrnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt, auf jener Kirche ragen,
Nicht mehr dieselben sind sie, ach! sie tragen
Des korsikan'schen Überwinders Zäume."

Es erinnert das auffallend an Lord Byrons „Childe Harold", wo die dreizehnte Strofe des vierten Gesanges, nachdem unmittelbar zuvor von Enrico Dandolo, dem Eroberer Konstantinopels die Rede gewesen, mit den Worten beginnt:

„Before St. Mark still glow his steeds of brass,
Their gilded collars glittering in the sun;
But is not Doria's menace come to pass?
Are they not bridled?"

Die Anspielung zielt darauf, daß während des sogenannten Krieges von Chioggia (1379–1380) der genuesische Feldherr Pietro Doria den Gesandten Venedigs gedroht haben soll, nicht eher Frieden zu bewilligen, bis den Rossen von S. Marco ein Zaum angelegt sei.

Von dieser geschichtlichen Anekdote wußte Platen, der 1824 ziemlich mangelhaft vorbereitet nach Venedig reiste, von sich aus schwerlich etwas; wohl aber hatte er im Dezember 1819 (Tb. 341) den dritten und vierten Gesang des „Harold" kennen gelernt, und so liegt die Annahme wohl nahe, daß er sein Bild von dort entlehnt habe.

Indessen würden unsern Dichter zu einer Zeit, wo ihm selbst Italien noch fern lag und ihn daher die italienischen Schilderungen Byrons eingestandenermaßen nur wenig zu fesseln vermochten, die venezianischen Hengste kaum allzusehr interessiert haben, wenn er nicht schon zuvor mit besonderem Nachdruck auf sie hingewiesen worden wäre; als er auf dem Rückmarsch aus Frankreich am 11. November 1815 in Nancy unerwartet mit seinem Jugendgefährten Max von Gruber zusammentraf, trug er in sein Tagebuch ein (Bd. I, 349): „Durch Auxerre wurden die berühmten Rosse von Venedig [von Paris an ihre alte Stelle zurück] gebracht, als mein Freund daselbst passierte." Für einen lebhaften Eindruck dieser Mitteilung Grubers spricht es, daß Platen alsbald darauf zurückkam; in seiner großen Versepistel an Josef von Xylander, 24. bis 26. November 1815, revidiert Januar 1816, erwähnt der Dichter auch die Auflösung des aus aller Welt zusammengeraubten Musée Napoléon, und es heißt dabei (Redlich, Werke I, 454):

„Die Halle wurde ledig,
Die Rosse von Venedig
Verließen sie sogar".

Alles das scheint die Einwirkung Byrons auf das venezianische Sonett zu bestätigen; Platen hätte, einmal auf die Rosse verwiesen, an der betreffenden Stelle des Harold lebhafteren Anteil genommen und sie fünf Jahre hindurch treu im Gedächtnis bewahrt, während im übrigen seine Sonette nicht stärker an Byrons Dichtung anklingen als dies bei der Gleichheit der Motive ganz von selbst der Fall sein mußte.

So habe ich auch selbst die Sache aufgefaßt, bis mir durch Erich Petzet bekannt wurde, daß in den Münchener Nachlaßpapieren Platens eine nochmals durchgesehene Handschrift der Xylander-Epistel vorliegt (M. 4), die an der fraglichen Stelle liest:

„Die Rosse von Venedig
Entjochten sich sogar".

Niedergeschrieben sind diese Worte 1816, also zu einer Zeit, wo der vierte Gesang des Harold, erschienen 1818, überhaupt noch nicht vorlag. Damit scheint mir die Annahme Byronscher Einwirkung auf das venezianische Sonett doch recht erschüttert zu werden. Ebensowohl zum mindesten könnte es sich darin um eine Art Selbstzitat Platens handeln, um so mehr, als der Übergang vom Joch zu dem nahe verwandten Zaum durch den Reim geradezu geboten war. Die Übereinstimmung mit dem englischen Dichter wäre alsdann rein zufällig.

IV.

Zum „Grab im Busento".

Die Leser von Kochs und Petzets Platen-Ausgabe werden im zweiten Bande bequeme Gelegenheit finden, die endgültige Fassung der berühmten Busento-Ballade von 1828 mit der älteren aus den „Lyrischen Blättern" 1821 zu vergleichen, wobei sich herausstellen wird, daß der Klassizist der italienischen Tage nicht nur formal und stilistisch vielfach gebessert, sondern auch entsprechend der Wandlung seiner religiösen Ansichten das „Kreuz der Sühne" von der Brust des toten Königs entfernt und den Gesang „frommer Priester" durch einen „Chor von Männern" ersetzt hat. Interessanter noch erscheint mir jedoch, daß dieser Chor in der Urhandschrift hinter dem Verse „Soll dein Grab dir je versehren" noch eine zweite Strofe aufweist:

„Am Busento bei Cosenza
Werden deutsche Pilger beten:
Heil dir, unsers Volkes erster,
Welcher siegend Rom betreten."

Man wird diesen Versen, die schon in den „Lyrischen Blättern“ fehlen, gewiß keine Träne nachweinen, da sie durch den subjektiven Ton ihrer ebenso billigen wie schiefen Profezeiung den Balladenstil empfindlich stören; nichtsdestoweniger legen sie die eigentliche Wurzel von Platens Verhältnis zu dem in zwei Balladen besungenen Alarich bloß: man vergleiche, genau drei Jahre vor die Entstehung des „Grabes im Busento“ (4. März 1821) zurückgehend, das Münchener Tagebuch vom 1. März 1818 (25 f.): „Schon lange — — gehe ich damit um, einen Stoff zu einem epischen Gedicht zu finden. — — Es war am vergangenen Sechsundzwanzigsten, — — als mir plötzlich der Name Odoakars einfiel. — — Er war ein Deutscher, an der Spitze der Deutschen machte er dem abendländischen Kaisertum ein Ende. Der Sturz von Rom schien mir ein großer Gedanke.“ Demnach wäre also Alarich, wohl kraft älterer Ansprüche auf die Überwindung Roms, in die Rolle des in der Würzburger Zeit noch herrschenden Odoaker eingerückt. Eine weitere Perspektive gewinnen wir noch, wenn wir uns gegenwärtig halten, daß hinter dem Odoaker das Vorbild von Camoens' nationalem epischen Helden Vasco de Gama steht.

V.

Zwei Naturschilderungen und ihre Anregung.

1. In Platens fragmentarischem Jugenddrama „Der Hochzeitgast“, zuerst veröffentlicht von Erich Petzet in Platens dramatischem Nachlaß (Berlin 1902; Koch-Petzets Platenausgabe Bd. X), gibt der Held des Stückes, Arthur, in der sechsten Szene des ersten Aktes (148 f.), die nach Petzet (LV) in den November 1816 fällt, in der Form eines Traumes die Schilderung eines ungewöhnlichen Elementarereignisses. Er erzählt seiner Geliebten Alearda:

„Ich sah dich, als mein Weib, wir wohnten glücklich
In einer bergumschloss'nen, milden Landschaft,
Vom strohbelegten Hüttendach beschirmt.
Die kleine Herde weidete das Gras
Der fetten Alpen ab. Ein blauer See
Lag ausgebreitet ruhig vor uns da,
Der bunten Ufer malerische Büsche
Und windbewegte Silberpappeln gab
Sein Spiegel wieder. Von den Bergen rauschten
Der Bäche viel in kleinen Wasserfällen
Herab, mit sanftmelodischem Gemurmel,
Und mischten mit der seinen ihre Flut.
— — — — — — — — — — — — —
Da hört' ich plötzlich ein Getös, als schlügen

Zwei Wetterwolken grimmig aneinander,
Und gössen ihre Donner auf mich aus.
Ich sah empor – der Berg, an dessen Fuße
Sich unsre Hütte lehnte, spaltete
Sein altes Haupt und barst mit Macht, es rollten
Die Riesentrümmer krachend sich herab.
Der Herden krächzendes Gebrüll erscholl,
Ein schnellverrauschter Ton. Die wilden Bäche
Verirrten sich mit ihren Katarakten.
Die Wälder heulten, die zerschmetterten.
Ein Trümmer, in den See geworfen, trieb
Die Flut aus ihren Ufern, die empor
Zum Himmel brauste, und als Wolkenbruch
Ihr altes Bette mit Geplätscher suchte.
– – – – – – – – – – – – –
Ich wollte flieh'n, ein Kirchlein, das zunächst
An unserm Haus erbaut war, nahm uns auf.
Wir wähnten sicher uns durch Gottes Schutz –
Umsonst, es riß, vom Donnerlärm verkündet,
Ein neuer Fels[en] sich vom Berge los.
Die Luft ward dunkel, das Gewölbe barst,
Die Glocke klang, wir fühlten uns begraben.
Mit Blitzesschnelligkeit geschah dies alles,
In weniger Minuten Frist gedrängt
War diese Fülle schreckenvoller Bilder.“

Der ausgesprochen alpine Charakter der ganzen Schilderung erweckt sofort Erinnerungen an Platens nicht lange vorher unternommene Schweizerreise, und in den Tagebüchern brauchen wir auch nach der Anregung nicht lange zu suchen. Unter dem 8. Juli 1816 (Band I, 577) berichtet der Dichter: „Vorerst führte uns unser wohlunterrichteter Wegweiser [für die Besteigung des Rigi von Arth aus] zu den Ruinen von Goldau, welches mit noch kleineren Dorfschaften im Jahre 1806 durch einen Bergsturz verschüttet wurde. Es war der Roß- oder Rufiberg, dessen eine Seite diesen gräßlichen Fall machte, und das Tal mit Hügeln und Felsenstücken bedeckte. – Ein großer Teil des Roßbergs fiel in den Lowerzer See und beengte seinen Umfang. Das Tal, mit riesenhaften Steinmassen, die teils wieder überwachsen sind, besät, gewährt einen grausenvollen, traurigen Anblick. Wo ehemals Menschen friedlich wohnten, kehrt sich jetzt das Auge mit Abscheu von dieser rauhsten Wildnis.“ Daraus ergibt sich der Traum Arthurs als beinahe identisch mit dem Fantasiebilde, das bei dem Anblick des zerstörten Goldau notwendig vor Platens Augen auftauchen mußte. Wer das Goldauer Trümmerfeld aus eigener Anschauung kennt, wird sich vielleicht über die düstere Schilderung der Landschaft wundern. Indessen ist, auch wenn wir von der trüben Beleuchtung, die der Dichter feststellt,

absehen, zu berücksichtigen, daß die gewaltigen Felsblöcke 1816, wenn auch schon einigermaßen überwachsen, doch nicht mit so reichem Moos- und Pflanzenwuchs bekleidet sein konnten wie heute.

2. Aus der „Verhängnisvollen Gabel" (März und April 1826) hat sich von jeher die reiz- und fantasievolle Schilderung des Eldorado, das Schmuhl (Akt II) ans Kap der Guten Hoffnung verlegt, besonderer Beliebtheit zu erfreuen gehabt. Auch hier ist es mir geglückt, die Anregung aufzufinden, und ich stelle wieder Dichtung und Tagebuch einander gegenüber.

Dichtung (Redlich II, 306 f.):

„Auf jenem Gebürg, wo die Hoffnung wohnt, ist's ganz wie im Land der Schlaraffen,
Und der Boden wie Samt, und der Himmel wie Glas, und die Wolken wie Flocken von Purpur.
Und die Sonne, wie lacht sie in Klarheit stets! Doch breitet sich schattige Wölbung
Von Gebüsch zu Gebüsch und von Baum zu Baum, und es neigt sich Rose zur Rose.
Stets knospet's im Laub, und es wimmeln darin Papageien und bunte Fasane;
Stolz wandelt der Pfau durch silbernen Sand, und er schlägt goldaugige Räder,
Und es taucht sich der Schwan, und der Kolibri schläft in dem flammigen Kelche der Tulpen,
Und der Harzbaum würzt die geschwängerte Luft und der feine Geruch des Jasmins auch,
Und die Aloe blüht, und es breiten umher Palmbäume den riesigen Fächer,
Und der Springquell füllt in beständigem Scherz alabasterne Becken mit Goldschaum.

– – – – – – – – – – – – – – – – – –

Sanft plätschert – – die melodische Flut, und es hebt sich Flötengesäusel,
Vom Winde verweht, der leis' im Gefolg balsamischer Düfte daherzieht;
Und er schüttelt vom Ast, im Vorbeigeh'n mild, den vergoldeten Ball der Orange,
Und die kühlende Frucht der Granate mit ihr, für in Zukunft Dürstende sorgend."

Tagebuch der zweiten Schweizerreise, 12. September 1825, Domo d'Ossola (S. 773): „Gestern endlich betrat auch ich jene Gärten der Armida, der Borromäischen Inseln. – – Gegen abend landeten wir zuerst auf Isola Madre und sodann auf Isola Bella. – – Isola Madre besteht aus Schloß und Garten; aber letzterer ist wilder und freier [als der auf Iola Bella]. – – Kaum ist man die

felsigen Ufer, wo nur wilde Feigen wuchern, emporgestiegen, so wird man vom Duft der Zitronenblüten empfangen, neben denen die gelben Früchte hervorsehen. Reben und Kirschlorbeer bilden schöne Bogengänge. Die Passionsblume, der Jasmin und der Rosenlorbeer, die ägyptische Zypresse erhebt sich, wohin der Blick ihr nicht folgen kann, die Aloe und das Zuckerrohr wachsen in freier Erde, die Platane, die Steineiche und seltene Akazienarten werfen ihren breiten Schatten, und zwischen den Hortensienstauden wandeln schöngefärbte Fasanen. Auf Isola Bella sieht man ein Lorbeerwäldchen und Alleen von Orangenbäumen. Der Kaktus blüht, sowie die Palma Christi, und tausend Wohlgerüche waren verbreitet. – – Vielfältige fremde Gewächse begegnen dem Auge überall; unter ihnen der köstliche Baum, von dem der Gummi Arabiens tröpfelt. An den Mauern des Hauses sahen wir die Blume der Kapern. Die schönsten Zypressen allenthalben, das frische grüne Laub der Stechpalme, blühende Granaten, der Geranien und des Jasmins feinste Wohlgerüche.«

VI.

Zum „Romantischen Ödipus“.

1. Zu Beginn des vierten Aktes dieser Komödie berichtet Diagoras von seinen langjährigen Reisen und kommt dabei unter anderem auf allerlei Heuchler zu sprechen, um dann fortzufahren:

»Einen wahren Frommen sah ich, den das Erzgebürg gebar,
Der, was jene tölpisch äffen, wirklich in der Seele war.«

Die Stelle ist bisher verschieden gedeutet worden: Redlich (Werke II, Seite 551, Anmerkung zu Seite 384) verweist auf Platens Erlanger Lehrer und Freund Gotthilf Heinrich Schubert (1780 – 1860), der aus Hohnstein im Schönburgischen stammte, Wolff und Schweizer (Platen-Ausgabe des Bibliographischen Instituts Bd. II, 143) denken an den Theologen Gustav Gündel (1794 – 1860) aus Johanngeorgenstadt, den trefflichen Erzieher der Brüder Frizzoni in Bergamo. Die Entscheidung muß zugunsten Redlichs fallen, denn eine Fassung der Szene im Münchener Nachlaß-Manuskript 19, vom 29. Juni 1828, fährt hinter dem Worte »war« fort:

»Und auch immer ist; ein solcher geht auf keiner falschen Spur,
Denn er hellet, Gott im Herzen, deine Wunder auf, Natur«,

was nur auf Schubert gehen kann. Zum Überfluß erklärt auch noch ein Brief Platens an den Frankfurter Philologen Schwenck vom 4. Juli 1829 (Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv) kurz und bündig: „Der Fromme aus dem Erzgebirge ist Schubert."

Der gleiche Akt bringt etwas später die bekannte Partie, in welcher Tiresias die minderwertige Literatur der Gegenwart einer Musterung unterzieht. Nachdem er das „Jüdchen Raupel" vorgenommen, fährt er fort (Redlich II, 389):

„Sein Freund nur wollte nicht sich herverfügen,
Ihm war die matte Seele wie vernichtet,
Und seine Leier nach so stolzen Flügen
Im Hof als Brennholz zierlich aufgeschichtet.
Familienschwächen sucht er jetzt zu rügen
Und spielt den Teufel, den er sonst gedichtet,
Indes er selbst zufrieden ruht und eisern,
Zwar nicht auf Lorbeern, aber Birkenreisern."

Daß diese Strofe auf Müllner geht, ist längst erkannt und brauchte uns nicht erst durch das eben angeführte Schreiben Platens an Schwenck bekräftigt zu werden; auch die Beziehung des Schlußverses auf Müllners ausgedehnte kritische Tätigkeit liegt auf der Hand. Dagegen belehrt uns der Brief weiter, daß die beiden oben gesperrt gedruckten Verse bisher überhaupt noch nicht verstanden worden sind: „Die Stelle", schreibt der Dichter, „bezieht sich darauf, daß Müllner die Ehre von Tiecks Töchtern öffentlich anzugreifen suchte". Ob das wirklich der Fall war und wo dieser Angriff geschehen, vermag ich freilich nicht anzugeben. Endlich stellt Platen auch noch fest: „Im vorletzten Vers dieser Strofe ist ein Druckfehler. Es muß heißen: selbstzufrieden". Demnach haben an dieser Stelle seit achtzig Jahren sämtliche Ausgaben falsch gelesen und das Richtige zu bringen wird erst Kochs Aufgabe sein.

Die voraufgehenden Bemerkungen zum „Ödipus" selbst geben mir Anlaß, mit einigen Worten auch auf die Zeit zu sprechen zu kommen, wo die Komödie in der Einsamkeit der Insel Palmaria, am Südwestausgang des Golfs von Spezia, gegenüber Porto Venere, ihrer Vollendung entgegenreifte (Mitte Juni bis Anfang September 1828, Tb. 870ff.). Aus Platens Tagebüchern (871f.) ist bekannt, daß zwischen dem 13. und 25. Juli auf seine poetische Einladung hin (Redlich I, 270) Rumohr für einige Tage in Porto Venere eintraf und bei seiner Abreise seinen jungen Schützling, den

Erfurter Maler Friedrich Nerly (eigentlich Nehrlich, 1807–18..
zurückließ, der auf diese Weise noch gut vier Wochen in Pl..
unmittelbarer Nähe verblieb. Neuerdings hat nun Franz Me..
wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Universitätsbibliothek zu J..
in einer sachkundigen Monographie über den Künstler (Erfurt, 1..
Sonderabdruck aus den Mitteilungen für die Geschichte und Altertum..
kunde von Erfurt) diese Zeitspanne auf Grund gleichzeitiger Urkund..
und späterer Aufzeichnungen aus Nerlys Nachlaß höchst ansprech..
behandelt (Seite 18ff.). Wir entnehmen daraus, daß der verwöh..
Rumohr Porto Venere deshalb so schnell wieder mit seinem Lands..
bei Florenz vertauschte, weil Platen als Quartiermacher seiner beide..
Freunde deren fünfstöckiges Domizil zwar hatte ausfegen und mit de..
nötigen Betten versehen lassen, aber ohne in den unumgänglichen Vertilgungskrieg gegen das Ungeziefer einzutreten. Nicht weniger wird zu Rumohrs Flucht die abscheuliche Kost beigetragen haben, die derart war, daß der sicherlich anspruchslosere Nerly alsbald erkrankte. Wenn wir bei dieser Gelegenheit erfahren, daß Platen sich des *Patienten* mit großer Freundlichkeit annahm und täglich von Palmaria herüberkam, um ihn mit Fleischbrühe zu versehen und zu pflegen, so erinnert dieser menschlich-sympathische Zug des so vielfach als hart und unzugänglich verschrieenen Dichters lebhaft an die unverdrossene Opferwilligkeit, mit der er im Erlanger Frühling 1824 (Tb. 606ff.) am Sterbebette seines schwedischen Freundes Kernell ausgehalten hatte, oder an die Treue, die er Ende 1829, Anfang 1830 in *Rom* (Tb. 917f.) dem seiner Auflösung entgegengehenden Waiblinger erwies, obwohl ihm dieser schwäbische Kunstgenosse herz*lich un*sympathisch war. Für Platens Verhältnis zur südlichen Natur ist es nicht unwesentlich, daß Nerly in einem Brief an seinen Hamburger Jugendfreund Otto Speckter schreibt: „Was ich besonders gern an ihm bemerke, ist, daß der große Dichter, dem gegenüber ich ja gar nichts bin, an meiner Gesellschaft Gefallen findet; außerdem ist er, wenn auch wortkarg, doch nicht minder entzückt und empfindlich, wie ich, der Maler, der bei jedem schönen Blick auf den Spaziergängen wie versteinert stehen bleibt und nur bedauert, im Machwerke, d. h. im Nachahmen der schönen, unvergleichlichen Natur *nicht* vollkommener Meister zu sein." Nicht selten war nach dem gleichen Schreiben Nerly auch bei den bescheidenen Mahlzeiten Platens auf Palmaria zu Gast, wobei hauptsächlich ironische kunsthistorische

Betrachtungen und Bemerkungen über die verschiedenen, sehr häßlichen Familienbilder in Platens Wohnzimmer (die Villa gehörte nach Tb. 872 dem Sindaco von Porto Venere) die Würze abgaben. Daß der Dichter den scheidenden Freund über den Golf bis Lerici und weiter zu Lande bis Carrara geleitete (18. August), wird durch das Tagebuch (872f.) bekräftigt.

Etwas zweifelnd habe ich anfänglich einer Anekdote gegenübergestanden, die, wie mir Meyer bestätigt, von Nerly erst später (etwa in den vierziger Jahren) aufgezeichnet worden ist. Der „Fuhrmann“ Platens, so berichtet der Maler, habe eines Tages die Nachricht überbracht, daß das bigotte Volk der Gegend über die beiden Fremden allerlei Übles munkle: man halte sie für Freimaurer und ruchlose Ketzer, da sie weder zur Messe, noch zur Beichte gingen, und nicht nur an Festtagen „grasso“, sondern, was noch für schlimmer gelte, „magro“ und „grasso“ gemischt äßen. In dieser peinlichen Lage hätten sich Platen und Nerly entschlossen, sich an dem bevorstehenden großen Festtage zu Ehren der Madonna Bianca dem Volke als gottselige Kinder der Kirche zu zeigen und namentlich an der großen Prozession mit möglichst zerknirschten Mienen teilzunehmen. Es sei das freilich an dem schönen Sommertage ein Entschluß gewesen, trotzdem habe sich aber Nerly schon am frühen Morgen eingestellt, später sei auch Platen hinzugekommen, „und beide, nicht wenig angestaunt, brachten den Tag mit Kniebeugen, Kreuzschlagen und Singen, worin sie sich bald eine ziemliche Gewandtheit erworben hatten, sehr bußfertig zu“. Demgegenüber meldet Platens Tagebuch unter dem 20. August (872) nur: „Vergangenen Sonntag war in Porto Venere ein großes Volksfest, dem ich auch mit Nerly insofern beiwohnte, als wir zum Syndikus, dem Besitzer der Häuser, in denen wir wohnen, zu Tische gebeten wurden, und ein Diner von leicht fünfzig Schüsseln durchmachen mußten.“ Eine nähere Prüfung ergibt indes, daß Nerly zwar wohl, vielleicht in getrübter Erinnerung, die Sache etwas aufgebauscht zu haben scheint, aber schwerlich einfach erfunden hat. Der Fuhrmann oder richtiger Fährmann Platens ist identisch mit dem Marinar (Tb. 870f.), der für den Dichter den Verkehr mit Porto Venere unterhielt und die Küche besorgte; daß die Bevölkerung an dem Verhalten der Fremden Anstoß genommen, ist gerade in dem stark jesuitisch beeinflußten Staate Piemont durchaus nicht unwahrscheinlich, und die Einladung

des verantwortlichen Sindaco könnte ganz wohl eine Art von stiller Schutzmaßregel gewesen sein. Zudem fiel der Sonntag vor dem 20. August 1828 auf den 15., also in der Tat auf ein Madonnenfest, nämlich Mariä Himmelfahrt, wo ohne Zweifel in Porto Venere wirklich eine Prozession stattgefunden haben wird. Wenn Platen, was ich garnicht für ausgeschlossen halte, anstandshalber daran teilnahm, so kann das freilich weder so gründlich noch so andauernd geschehen sein als man nach Nerly annehmen muß, da er die ganze Angelegenheit, welcher er als der Erfahrenere wohl von vornherein weniger Bedeutung beimaß, nirgends erwähnt. Daß er sich gar dabei im stillen amüsiert habe, ist wohl dem zwanzigjährigen Nerly, keineswegs aber dem ernsteren Dichter zuzutrauen, der zudem in seiner Münchener Kadettenzeit ausgiebige Gelegenheit gehabt hatte, sich mit den Zeremonien des katholischen Gottesdienstes vertraut zu machen und sie nicht erst zu lernen brauchte. Gelegentlich machte er aber in der Tat von dieser Kenntnis, wenn auch in aller Unbefangenheit, Gebrauch, so noch bei seiner Wanderung durch Kalabrien im Juni 1835 (Tb. 982). Soviel wir aber auch von Nerlys Erzählung abziehen mögen, soviel ist gewiß, daß uns die Gesamtheit seiner Mitteilungen Platen keineswegs reizbar und verstimmt, sondern zwar still, aber heiter und aufgeräumt zeigt. Ich sehe darin eine wertvolle Bekräftigung meiner schon vor der Kenntnis von Meyers Buch mit aller Bestimmtheit gefaßten Meinung, daß gerade der „Ödipus“, trotz aller üblen Stimmungen der beiden ersten italienischen Jahre Platens, aus ungetrübter Seele geflossen ist, wofür ich an anderem Orte den Beweis antreten werde. Platens Villa auf Palmaria habe ich im Herbst 1905 ohne Mühe gefunden: die Angaben des Tagebuchs über die Verteilung der Räume und die drei Loggien stimmten durchaus. Das Landhaus gehört heute der gräflichen Familie Pieri in Siena, mit welcher Platen kurz darauf (Tb. 887, 892ff.) in nahe persönliche Beziehungen trat.

Aus diesen Sieneser Tagen (Anfang 1829) bringt Meyer noch eine hübsche Anekdote bei (Seite 17f.): als Gast Rumohrs hätte danach Platen der erlesenen Tafel seines Gönners gern jedes gewünschte Lob gespendet, und sich nur gegenüber Fragen nach dem Kaffee merkwürdig zurückhaltend gezeigt, bis sich schließlich herausgestellt habe, daß er sich, dank einem Versehen des Dieners, statt Zucker acht Tage lang Grieß in seinen Kaffee gestreut. Ob

die Geschichte genau der Wahrheit entspricht oder nicht, ist gleichgültig; von Platens Verhältnis zu den kleinen Dingen des alltäglichen Lebens gibt sie jedenfalls einen vollkommen richtigen Begriff.

VII. Zum zweiten Bande der Tagebücher.

Da schon oben von einem Druckfehler des „Ödipus“ die Rede war, möchte ich die Gelegenheit benutzen, ein paar besonders anstößige Versehen im zweiten Bande des Tagebuchs richtig zu stellen, bei deren Verbesserung mir Erich Petzet behilflich gewesen ist. In Venedig (718) kann man lange nach einer Kirche Santa Josea suchen, bis man dahinter kommt, das S. Fosca gemeint ist, was denn auch in der Handschrift steht; daß dem Giorgione zugeschriebene Werk, welches Platen (674) in der Sammlung Manfrin bewunderte, heißt im gedruckten Text sinnlos „i tre morarigliori ritratti“, wofür „maravigliosi“ einzusetzen ist; in Neapel (838) rudert der Dichter natürlich nicht nach der Scuola, sondern nach dem Scoglio di Virgilio. Auch bei den Mitteilungen über Pienza (896) ist ein übles Versehen untergelaufen: nach dem Druck findet Platen nicht, wie es richtig heißen müßte, die Corniche, d. i. das Kranzgesims, des Palazzo Piccolomini im Vergleich zur Masse des Ganzen gar zu kleinlich, sondern die Chornische, wodurch eine sehr feine Bemerkung zu gänzlicher Sinnlosigkeit herabgedrückt wird. Zwei Seiten darauf (899) heißt es vom Dom in Orvieto: „Mit alten und neuen Skulpturen konnte ich mich im ganzen nicht viel befreunden — —. Die alten sind für die Zeit, in der sie entstanden, bewundernswert, wiewohl schon an den Verfall der Kunst erinnernd.“ Unter den alten Sachen kann nicht wohl etwas anderes verstanden sein als der ausgezeichnete gotische Fassadenschmuck, der „Verfall der Kunst“ ist aber Platens typischer Ausdruck für den Barock, so daß sich auch hier der bare Widersinn ergibt. Petzet hat denn auch auf meine Anfrage hin feststellen können, daß die Urschrift liest: „Die alten sind — — bewundernswert, unter den Cinquecentisten ist Moschino noch der Beste, wiewohl schon“ usw. Damit stimmt denn die Sache: der Dom von Orvieto enthält rechts und links vom Chor zwei schöne Renaissance-Altäre von Michele Sanmicheli, deren große Reliefgruppen dem Florentiner Simone Mosca und seinem Sohne Francesco („Moschino“, † nach 1603) zugeschrieben werden und in der Tat schon recht barock anmuten.

Zu einem Briefe Lessings und den Wanderanekdoten.

Von

Siegmund Fraenkel (Breslau).

Lessing schreibt am 19. März 1779 (Werke [Göschen] X, 286) mit einer Manuskriptsendung des Nathan an seinen Bruder: „Unserem Moses werde ich für seinen gegebenen guten Wink selbst danken." Hierzu macht D. Friedländer die Anmerkung: „Es war in einer, ich weiß nicht mehr welcher, Szene eine Stelle, wo Saladin den Tempelherrn fragte, ob seine Mutter nicht ehemals im Morgenlande gewesen sei (vermutlich weil er sich dadurch die Ähnlichkeit des Tempelherrn mit seinem Bruder erklären wollte) und der letztere antwortete: ‚meine Mutter nicht, wohl aber mein Vater.' Dieses wollte Moses gestrichen wissen, weil es an ein bekanntes Geschichtchen erinnere und Lessings nicht würdig sei. Lessing strich die Stelle auch wirklich weg."

Es ist wohl möglich, daß Lessing bei jener Frage und Antwort an das „bekannte — übrigens auch in neuerer Zeit vielerzählte — Geschichtchen" gedacht hat. Bei seinem intimen Verhältnis zum klassischen Altertum darf man aber vielleicht mit ebensoviel Recht annehmen, daß er dabei eine Anekdote benutzte, die Valerius Maximus im 9. Buche[1]) berichtet. Er erzählt da von einem Manne in Sizilien, der dem Prätor sehr ähnlich sah. „Als der Prokonsul ihm nun sagte, er wundere sich über diese auffallende Ähnlichkeit, da sein Vater niemals nach Sizilien gekommen sei, da erwiderte jener: ‚aber mein Vater ist in Rom gewesen'."

---

[1]) Factorum et dictorum memorabilium, Liber IX, Cap. XIV, Ext. 3.

Eine andere Form dieser Anekdote findet sich bei Macrobius Saturnal. II, Kap. 4, 20:

„Nach Rom war aus der Provinz ein Mann gekommen, der dem Augustus außerordentlich ähnlich sah und dadurch allgemeine Aufmerksamkeit erregte. Auch der Kaiser ließ ihn sich vorführen und nachdem er ihn betrachtet hatte, fragte er ihn: ‚Sage mir, mein Sohn, war deine Mutter vielleicht einmal in Rom?‘ ‚Nein‘, erwiderte jener; aber mit dieser Antwort noch nicht zufrieden, fügte er noch hinzu: ‚Aber mein Vater war oft hier‘.“

Ein ähnliches Geschichtchen kennen auch die Araber[1]). Der Dichter Farazdak hatte den Stamm der Banu Asad durch Satiren beschimpft. Da dichtete deren Stammesdichter Mudarris Schmähverse gegen ihn, zog mit ihnen nach Basra, wo sich Farazdak aufhielt, und trug sie dort öffentlich vor. Als Farazdak das hörte, suchte er ihn auf, fragte ihn, wer er sei und sagte ihm dann: „Du bist mir sehr ähnlich. War deine Mutter früher vielleicht einmal in Basra?“ „Nein“, erwiderte jener, „sie ist niemals nach Basra gekommen, wohl aber mein Vater.“ Frage und Antwort kehren auch in einer mittelalterlichen hebräischen Schrift (Brüll, Jahrbücher IX, 572) wieder nach der einleuchtenden Verbesserung des Textes durch J. Löw (Monatsschr. für Gesch. und Wissensch. des Judent. 1895, S. 239). Dort wird erzählt: „Ein König sah am Tore seines Palastes einen Armen, dessen Aussehen ihm glich (er hatte aber ein löwengleiches Gesicht). Da ließ er ihn rufen und fragte ihn: ‚War deine Mutter jemals hier?‘ ‚Nein‘, antwortete jener, ‚aber mein Vater‘.“

Die letzten Anekdoten hängen wohl kaum mit den von den beiden Lateinern überlieferten zusammen und so kann auch die populäre deutsche Geschichte ohne Anlehnung an sie entstanden sein. Da aber die älteren deutschen Schwankbücher manche Anleihe bei dem klassischen Altertume gemacht haben, so ist es ebenso möglich, daß sie auch auf Valerius Maximus resp. Macrobius zurückgeht. Im Nathan würde sie allerdings nicht an ihrer Stelle gewesen sein.

---

[1]) Jâkût, Geograph. Wörterbuch IV, 357, 2.

Eine Quelle der Don-Juan-Sage.

Von

Josef Klapper (Breslau).

In der Zs. f. vgl. Lg., N. F. XIII, 374 hat Johannes Bolte den Ursprung der Don-Juan-Sage untersucht und ist auf Grund der weit in Europa verbreiteten Sagen vom toten Gaste zu dem Ergebnis gelangt, daß auch schon im Mittelalter solche Sagen im Umlaufe gewesen sein müssen. Insbesondere vermutet er für die älteste nachweisbare Fassung, für das im Jesuitenkolleg zu Ingolstadt im Herbste 1615 aufgeführte Schuldrama „Leontius“ eine Version, die auf deutschem Boden bekannt war und dem Verfasser des Dramas den Stoff bereits in einer für die Dramatisierung geeigneten Form lieferte. Zugleich drückte er die Hoffnung aus, daß noch eine ältere Fassung gefunden werden würde. Bei der Durchsicht der Handschriften der Kgl. und Universitätsbibliothek zu Breslau bin ich auf eine ausführliche Fassung dieser Sage gestoßen, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts jedenfalls in Schlesien selbst aufgezeichnet worden ist. Die der Bibliothek des früheren Dominikanerklosters zu Breslau entstammende Handschrift I. F. 115 enthält als letztes Stück eine später dazugebundene früher besonders foliierte Sammlung von Exempeln und Marienmirakeln, die, wie einzelne deutsche Glossen von der Hand des Schreibers dartun (fedyl, gemestis swin), für die deutsche Predigt bestimmt waren. Neben einer Reihe weitverbreiteter Sagenstoffe des Mittelalters enthält diese Sammlung leider ohne Quellenangabe als letztes Stück von Blatt 204^{rb} der neueren Zählung die Fassung vom zu Gaste geladenen Toten, deren Verwandtschaft mit dem ersten Teile des „Leontius“ sofort in die Augen springt, besonders soweit das Erscheinen des Toten geschildert wird.

Freilich, die Umwandlung des Schlemmers in einen Freigeist, die ja auch dem spanischen Don-Juan-Dichter fernlag, wird auf Rechnung des Ingolstädter Jesuiten zu setzen sein. Und der unselige Tod des Helden, den unsere mittelalterliche Fassung noch nicht kennt, wird einer späteren Entwicklungsstufe der Sage zuzuschreiben sein; vielleicht ist auf diese Umgestaltung der Fauststoff nicht ohne Einfluß gewesen.

Den folgenden Text gebe ich genau nach der Handschrift, nur die notwendigsten Zeichen füge ich hinzu; die mittelalterliche Orthographie ist beibehalten; die Auflösung der Abkürzungen läßt nirgends Zweifel zu.

[Bl. 204 rb] Erat quidam bibulus iuxta quandam morans ciuitatem[1]), quod omni uespere ebrius pertransibat. Nocte quadam, dum domi redire debebat, in uia cymiterium transiuit et cerebellum ibi reperit. Et comotus inquit: „Quid iaces hic, miserum cerebellum, ueni in domum meam, Et ego de cena mea prouidebo.“ Cui respondit cerebellum: „Progredere, quoniam sequar te.“ Audiens ille turbatus est, et ex timore sobrius, factus est. Domum [204 va] pergit et ualde tremens ad ignem sedit. Et iubet ostium confirmari. Dum igitur ad mensam sederet, precepit bibulus sub pena capitis, ut nullus intromitteretur cuiuscumque condicionis. Et ecce subito adest ad ostium pulsans terribiliter pro hospite querens dicens se esse per eum inuitatum. Cum igitur cuncti ex terrore tacerent et unus eorum hospitem adesse negaret, dixit qui pulsabat: „Dicite hospiti qui ueraciter adest, quod faciat aperire; alioquin per uiolenciam intrabo quomodo possum.“ Audiens hospes iussit hostium aperire, misericordie domini se committens. Et uiderunt qui aderant introire figuram hominis mortui miserabilis, cuius ossibus nerui et cutis cum cerebro[2]) tantum, consumptis carnibus adhesit, omnibus terribilis ad uidendum. Qui se lotis manibus prius non iussus ad mensam inter hospitem et hospitam locabat et nichil comedens neque bibens neque loquens omnes aspectu terribili molestabat. Post hec surgens et hospite[3]) ualefaciens dixit: „Decencia tua eciam inuitatus indigui. Si stulta et ebriosa uoce non michi illusisses, ad te adeo [204 vb] terribiliter minime uenissem. Sed nunc uale et ad cenam, quam tibi in loco ubi me inuitasti preparabo, post octo dies ista hora

[1]) Lies: quoddam cymiterium. [2]) Spätere Hand setzt darüber richtig: cerebello. [3]) Lies: hospiti.

venire debes et uelis nolis uenire te oportet." Hoc dicens disparuit. Ad hanc autem uocem hospes cum tota parentela turbatus consilium euadendi a sapientibus quesiuit et nullum aliud inuenit, nisi quod disposita domo, reuera contritus et confessus ac sacra munitus communione tempore condito dei iudicium exspectaret. Quod cum fecisset, hora condicta cum omnibus sibi attendentibus ueniens, subito per uentum ualidum raptus sine lesione ad amenissimum corporaliter ductus et pulcherrimum castrum, sed desertum uidit. Quod tamen ingressus mensam omni genere ciborum amenissimam inuenit. Post hec mortuus ille ut prius aduenit ipsumque graciose salutans ad mensam predictam sedere fecit, in angulo quodam latebroso sordidam habens mensam cum sordido mensali et panem nigerrimum et lumen miserabile. Ad hanc mensam mortuus se locare cepit merens et tristis predictum intuens in mensa ornata sedentem; quod communicatus uidens pre ammiracione et timore comedere non audebat. Demum mortuus surgens et ad aduenam dixit: „Quare non queris aliquid a me?" Cui ille: „Non audeo nec presumo pre tristicia, quia, [205 ra] quid michi futurum sit, penitus ignoro. Tamen quod scitis, aut quid mecum fieri debeat cupio scire." Tunc ait mortuus: „Ne timeas. Non peribis, sed dispensacione dei pro tua correccione ista contigerunt. Si me secundum condicionem mortuorum non fatue inuitasses, hec tibi minime euenissent. Ut autem statum meum cognoscas. In ciuitate, ubi tu habitas, quondam eram iudex. In diuino officio negligens et semper crapulose uixi. Sed quia iustissime iudicaui, ideo misericordiam sum consecutus. Et hec est pena mea pro amore seculi: castrum desertum possideo et pro crapula mensam pauperem et sordidam intueor. Modo domi saluus reuertere et peccata tua pys actibus dele." Quo dicto uenit uentus et illum ad locum, quo assumptus fuerat, reduxit. Ibique familiam suam lamentantem inuenit. Que uidens eum redeuntem et mirabiliter deformatum, territi omnes fugiunt. Creuerunt autem ipsi ungwes in pedibus et manibus in modum aquilarum et facies eius nigra et horrida et yspida ex metu uidebatur, ita ut a suis minime nosceretur, quamuis per modicam horam defuisset, que sibi tamen mille annos uidebatur. Tandem ab eo reuocatis redierunt, et rem per ordinem ab eo audientes deum [205 rb] collaudabant. Ipse autem in uirum perfectum postea est mutatus et suam uitam bene meruit terminare.

„Don Juan und Faust“ und „Gotland“.

Eine Studie über Chr. D. Grabbe.

Von

Otto Nieten (Duisburg).

Eine objektiv kritische Würdigung einer soviel umstrittenen Persönlichkeit wie der Grabbes dürfte heute Bedürfnis sein. Seine Lebensumstände sind wohl genugsam aufgeklärt und A. Ploch hat sich neuerdings[1]) darum verdient gemacht in seinem Buch „Grabbes Stellung in der deutschen Literatur“, das uns vor allem auch zeigt, welchen Eindruck der Dichter überall im jungen Deutschland und darüber hinaus hinterlassen hat. Dagegen fehlt außer Pipers Gotlandstudie eine literarhistorische Untersuchung, die uns über Abhängigkeitsverhältnisse und Entstehungsgeschichte, über Motive, Technik und Stil der einzelnen Dramen unterrichtet. Ist ja doch überhaupt die merkwürdig verschiedene Schätzung Grabbes bei Dichtern einerseits und bei Literarhistorikern andererseits auffallend. Und mindestens flößt Grabbe ein psychologisches Interesse ein. In dem Zeitraum nach Kleist, dessen dramatisches Genie vielfach höher als das Schillers geschätzt wird, und vor Hebbel ist kein Dramatiker heute so lebendig wie Grabbe. Und damals galt Raupach nach dem Verstummen Müllners und Houwalds für den einzigen ernsthaften Theaterdichter! Grabbe hat etwas durchaus Eigenes — wie verschieden man dieses Eigene auch immer bewerten mag — und dann gehört er in die Geschichte jener modernen geistigen Bewegungen, die wir in den Schlagworten „Übermensch“ und „Milieu“ festhalten. Alle seine Werke sind durch ein besonderes individuelles Gepräge aus der Masse der dichterischen Erzeugnisse herauszu-

[1]) Seit der Herr Verf. obiges geschrieben hat, ist von ihm selbst ein umfangreiches Werk: „Grabbe, sein Leben und seine Werke“ als Bd. IV der von Litzmann herausgegebenen „Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ erschienen. Dortmund, Verlag von Ruhfus 1908. 456 S. 8°. (M. K.)

erkennen; er steht da als eine markante Persönlichkeit von eigenem Typ. Aber wir wollen damit nicht zuviel sagen und noch keineswegs behaupten, daß nun Grabbe im ganzen Umfang seines Werks und seines Schaffens ein Originalgenie und selbständiger Neuerer gewesen wäre. Es ist vielmehr darauf hinzuweisen, daß Grabbe in der Wahl der Stoffe durchaus der literarischen Mode — etwas anderes ist es mit dem Zeitgeschmack — folgte, daß er viele Vorbilder benutzt hat, ja, daß er ziemlich weitherzig war in der Anlehnung an andere. Sein Gotland ist eine Schicksalstragödie, in der alles verarbeitet ist, was der Dichter seit der Primanerzeit in sich erlebt und in sich aufgenommen hatte, und doch unterscheidet sich das Stück wieder wesentlich von einer Grillparzerschen „Ahnfrau“ oder von einer Müllnerschen „Schuld“. Seine Komödien dürften durch Tieck und Calderon beeinflußt sein. Endlich ist für seinen „Don Juan und Faust“ sowohl wie für seine historischen Dramen eine Bemerkung aus einer allerdings übelwollenden Rezension einer Berliner Zeitung (1829) bezeichnend: „Es ist jetzt *Mode*, mit Fäusten dreinzuschlagen und mit Don Juans obendrein, mit Volksgedichten, Originalromanen, Nationaldramen, historischen *Novellen* — unsre Zeit bildet sich ein, philosophisch zu sein.“ Diese Vorliebe für metaphysische Probleme im Drama bestätigt auch W. Menzel im Morgenblatt 1826. Nicht viel später freilich blühte das philosophische Interesse ab. „Napoleon“ und „Kosciusko“ waren durch die Julirevolution und infolge der herrschenden Polenbegeisterung durchaus zeitgemäß. Für „Hannibal“ ist ein Anlaß schwieriger zu finden; bei der „Hermannsschlacht“ spielen natürlich Eindrücke von Detmold und dem Teutoburger Wald mit; kein Stück hat soviel westfälisches Lokalkolorit und heimatlichen Erdgeruch.

Hier möchte ich die Ergebnisse einer über Grabbes „Don Juan und Faust“ angestellten Untersuchung zusammenfassen und daneben den „Gotland“ stellen, mit der besonderen Absicht, die gemeinsamen Grundzüge beider Dramen herauszuarbeiten. Es möge versucht werden, dem Typus des Grabbeschen Schaffens näherzukommen und ein Stück seiner Weltanschauung aufzurollen.

I.

Von Grabbes Stücken sind viele, Aschenbrödel, Marius und Sulla, Hannibal, Hermannsschlacht umgearbeitet worden; z. B. die

ursprüngliche Gestalt von „Marius und Sulla“ ist sehr verschieden von der endgültigen im Druck erschienenen. Der erste Entwurf, vielleicht durch Jouy und Kestners „Sulla“ angeregt, ist eine Skizze in Jamben, die sich eng an Plutarch anschließt. Verhältnismäßig am schnellsten entstanden und gleich fertig geworden sind die „Hohenstaufen“ und „Napoleon“, die ja überhaupt die Blüte des Dichters bedeuten. Auch „Scherz, Satire, Ironie“ ist schnell produziert. Eine besondere Stellung nun nimmt „Don Juan und Faust“ insofern ein, als es nach einem ersten Ansatz – der Leipziger Schauspieler Jerrmann ist der erste Zeuge – im August 1823 liegen gelassen wurde, um dann erst nach fast vier Jahren weiter fortgeführt zu werden. Im Mai und Juni 1827 entstand die erste Szene des II. Aktes; im Januar 1828 ist Grabbe mit der Schlußszene beschäftigt. Es scheint so, als wenn er zunächst die Don-Juan-Idee gestaltet hätte; am spätesten sind wohl die Szenen zwischen Faust und Anna ausgeführt worden. Eine Briefstelle vom 26. März 1828 deutet darauf hin: „ich schwebe wie ein Geier über der Peterskuppel und über den Alpen“. Auffallend ist, daß der Name des „Ritters“ in den Briefen nicht erwähnt wird und statt dessen stets die Rede von Mephisto oder dem Teufel ist. Erst im August 1828 ist das Stück fertig. Doch ist bei der langsamen Entstehung zu berücksichtigen, daß Grabbe gleichzeitig an den „Hohenstaufen“ arbeitete. Die eigentliche Konzeption gehört den Studentenjahren und in romantischem Geist scheinen die beiden Helden empfangen: in Faust lebt die romantische Sehnsucht, in Don Juan die romantische Zwecklosigkeit.

Grabbe ist am unbestrittensten als Dichter geschichtlicher Dramen. Lebhafte Schilderung, glühende Farben, Sinn für heldische Größe, historisches Verständnis wird ihm niemand absprechen. Aber trotz seiner im jugendlichen Übermut geschriebenen Shakespearo-Manie ist auch in den historischen Dramen die zusammenhängende Handlung, die Gruppierung um einen Mittelpunkt die Schwäche dieser Stücke. Wer sich an die Geschichte anlehnt, braucht die Handlung nicht erst zu erfinden. So ist denn eigentlich außer den Lustspielen nur der „Gotland“ Grabbes Erfindung und man wird nicht behaupten können, daß der Dichter sich hier zusammengefaßt hat; man vergleiche nur Jugenddramen anderer geistesverwandter Dichter: Grillparzers Ahnfrau oder Kleists Familie Schroffenstein,

um den ganzen Abstand zu erkennen. Bei „Don Juan und Faust“ lagen zwei Stoffe als gegeben vor. Das Eigene mußte also in der Art liegen, mit der der Dichter die beiden Themata ineinander verarbeitete und wie er die beiden Antipoden zusammenführte. Es galt die beiden Gestalten in modernem Sinn und Geist umzuformen und einen neutralen Boden für sie zu finden. Faust berührt sich aber mit Don Juan nur dann, wenn die Liebe ihren Zauber auf ihn ausübt. Das Faustthema lag sozusagen seit Goethe in der Luft; außer den ausgeführten Dramen, von denen die Stücke von Soden und Alois Schreiber, dessen Faustszenen das Motto tragen: „Weh, wer von dem sich loszureißen wagt, woran selbst die Natur sein Glück gebunden!“, Grabbe bekannt gewesen sein mögen, erwähnen wir noch Platen, Chamisso, Tieck, Heine u. a. Auch Müllners Yngurd opferte dem Bösen sein Seelenheil. Möglich, daß Grabbe Goethe verbessern wollte; hatte er ja die Sucht, gegen alle Großen anzugehen, bis ihm dann wieder schwindlig ward und ihm in seiner Unsicherheit die Angst kam. Vielleicht hegte er den vermessenen Traum, dem 80 jährigen Altmeister an die Seite zu treten als Erbe seines Ruhmes. Und immerhin bot ja der erste Teil des Goetheschen Faust der ungelösten Probleme genug; wie denn Schöne 1822 eine Fortsetzung versuchte. Goethes Faust war Grabbe viel zu lyrisch und menschlich, viel zu wenig Titane; auch schien er ihm als Philosoph nicht konsequent genug durchgeführt. Sicherlich hat Grabbe als Leipziger Student den Klingemannschen Faust auf dem Theater gesehen, in dem der fahrende Schüler der Legende fortlebte. Sodann hat er erweislich die englischen Faustdichtungen studiert: im August 1823 Shakespeares grüblerischen Dänenprinzen Hamlet; dann beschaffte er sich 1827 Byrons Werke aus dem Brönnerschen Verlage in Frankfurt a. M. Insbesondere erschien Byrons Manfred nach einer unvollkommeneren Übertragung in der besseren Übersetzung von Tollin, und Rötscher formulierte den Grundgedanken der Byronschen Dichtung: „es ist die Sünde an der Natur, welche Manfred an die Pforten der Hölle treibt; eine Sünde, von der keine Reue erlöst, solange das frevelnde Vertrauen auf den Verstand allein die Brust des Sünders beherrscht und nichts für ihn Realität hat, als das Denken seines eigenen Geistes“. Manfred fange da an, wo der mit allem fertig gewordene Faust aufhöre.

Aber Don Juan zum Helden eines Dramas zu machen – fand er darin n der deutschen dramatischen Literatur Vorbilder? Kaum. Als äußere Anegungen traten an ihn heran Mozarts Oper, die er in Leipzig hören konnte, les geistig so nahe verwandten Th. Am. Hoffmann Kapriccio, das Gedicht Byrons, von dem das Morgenblatt 1821 Bruchstücke veröffentlichte.

Viel wichtiger als die Vorbilder für Faust und Don Juan festzustellen, ist es zu untersuchen, wieweit die Idee Grabbes, die beiden Kraftmenschen zusammenzubringen, originell ist und ob die Art, wie er diese Vereinigung erzielt hat, sein geistiges Eigentum ist. Der Vergleich mit N. Vogts dramatischer Skizze „Der Färberhof oder die Buchdruckerei von Mainz", Frankfurt 1809, in der übrigens Faust und Don Juan nicht als Rivalen auftreten, sondern zu einer Person verschmolzen sind, ist wenig ergiebig. In der Tat hatten sich ja die beiden Sagen einander genähert und in den Puppenspielen von Faust und Don Juan durchkreuzen sich die Motive der beiden Überlieferungen. Das Morgenblatt von 1826 bringt aus der französischen Zeitschrift *Le catholique* eine Besprechung von Goethes Faust, in der Faust und Don Juan gegenübergestellt werden und in der es von Faust heißt, er sei bei Goethe zu schwach dargestellt und als Don Juan der Wissenschaft nicht erschöpft. In den „Blättern für literarische Unterhaltung" bemerkt Franz Horn bei einer Besprechung von Byrons Manfred: „daß Hamlet, Faust und Don Juan zusammengehören und sich gegenseitig erklären, habe ich – zum ersten Male – bereits im 2. Jahrgang des Taschenbuchs ‚Luna' 1805 angedeutet; dieser Gedanke ist seitdem Gemeingut geworden". Diese Zusammengehörigkeit hebt endlich auch Karl Rosenkranz in seiner Schrift „über Calderons Tragödie vom wundertätigen Magus. Ein Beitrag zum Verständnis der Faustischen Fabel" 1829 hervor: „Jetzt hat Grabbe in einer Tragödie beide Elemente so vereinigt, daß man ein ziemlich gut gezeichnetes Spiegelbild der Mozartschen Oper und eines Faust hat, welches Anklänge aus dem gigantischen Wesen des Goetheschen mit dem theatralischen Effekt des Klingemannschen zu verbinden strebt. Doch läßt diese in der Sprache ausgezeichnete Arbeit noch manches zu wünschen übrig; das Phantastische darin überschlägt sich oft, z. B. wie Faust seine Geliebte sterben läßt . . ." — Die wichtigste äußere Anregung aber erhielt Grabbe zweifellos durch die Oper „Faust" von Spohr. Zwar wurden während Grabbes Studenten-

zeit in Leipzig nur einige Bruchstücke im Konzertsaal aufgeführt, erst 1826 kam die ganze Oper dort zur Aufführung; während die Musik als die geistreichste seit Mozart und Beethovens Fidelio gepriesen wird, wird der von Bernard verfaßte Text getadelt! Die Aufführung der Oper sei behindert durch die „unglückliche Bearbeitung der Fabel, die der Oper nur das bietet, was an Don Juan erinnert und den innersten Sinn und Gehalt der Faustfabel verändert“. (Morgenblatt 1826.) Dagegen wird gelegentlich der ersten Aufführung in Hannover, Ende 1826, wo auch Goethes Faust gleichzeitig bühnengerecht eingerichtet wurde, von dem Textbuch gesagt, die treffliche Bearbeitung habe noch manches förderliche Motiv benutzen können. Übrigens hat Spohr den Dichter des „Don Juan und Faust“ später in Düsseldorf persönlich aufgesucht (s. Spohrs Leben bei Reclam). Und dann — in seinem lebhaften unruhigen Geist, voller Einfälle, aber ohne innere Sammlung, wie er war — wollte Grabbe etwas Unerhörtes schaffen; etwas, das alles überbietet (20. I. 1828); er strebt nach einer „alles überbietenden Frechheit und Verwegenheit“; er will einen Geist formen, der imponiert oder zerschmettert (V. 1827). Das wäre ja – wenn der große Wurf gelang – eine Meisterschöpfung ohnegleichen in der Weltliteratur geworden! Über romanische und germanische Länder mußte sich des Dichters Ruhm verbreiten; der Name Grabbe mußte den ganzen Erdkreis erfüllen! Die seltsamsten Mischungen und die verwegensten Kombinationen hat er gewagt; daher das grelle, unruhige Kolorit. Aber es ist merkwürdig, was er aus den Anregungen gemacht hat. Sicherlich darf man sich den dichterischen Prozeß nicht als ein mechanisches Arbeiten nach Vorlagen denken. Wohl aber ist es ein erstrebenswertes Ziel, die Masse der Vorstellungen, welche gleichsam chaotisch in der Dichterseele teilweise unbewußt vor dem schöpferischen Akt schlummerte, möglichst vollständig festzustellen. Vieles ist Bestandteil der geistigen Atmosfäre und Gemeingut, manches aber hat Grabbe auch einfach kopiert. Tritt letzteres hier zu sehr hervor, so bleibt doch die Meinung, daß in absolutem Sinne bei Grabbe mehr Originalität und künstlerisches Temperament zu finden ist, als in den freien Erfindungen achtbarer Durchschnittstalente wie etwa bei Auffenberg oder bei Weichselbaumer.

Verfolgen wir nun den Aufbau des Stückes, studieren wir an einem Beispiel Grabbes Technik. Nicht mit Entführung

ınd Mord wie in der Oper, die uns gleich in *medias res* führt, beginnt las Grabbesche Stück, vielmehr die erste Szene erzählt, wie Don uan durch einen improvisierten Streit mit Leporello den Vater und len Bräutigam Annas hervorlockt. Während diese nun Faust, den Don Juan als Urheber des Streits hingestellt hat, nachspüren, sucht Don Juan Anna zu entführen. Er findet aber die Türen verschlossen, und es bleibt ihm nur übrig, durch Leporello die Magd ausfragen zu lassen, wo Anna morgen zu treffen sei. Hier ist von besonderer Wichtigkeit das Motiv, durch welches die Handlung in Fluß gebracht wird. Die Mängel dieses Motives sind offenbar, wenn wir das Stück so nehmen, wie es ist. Aber andrerseits erklärt sich der Widerspruch aus dem ursprünglichen Plan, nach welchem Don Juan die Wahrheit sagte.

R. Warkentin spottet über den prophetischen Don Juan, der Faust und Anna – wie es ja erst viel später und auf ganz andere Art eintrifft – zusammenbringt, nur um den Gouverneur zu entfernen. Dazu kommt noch – wie auch Geiger in der Norddeutschen allgemeinen Zeitung (1901, Nr. 294) scharf rügte – daß die Entschuldigung Don Juans (leer steht und ohne Aufsicht meine Wohnung) ebenso schwach ist, wie der Grund, die Entführung aufzuschieben. Sie wird so lange aufgeschoben, bis Faust als Rivale auftreten kann. Hat doch Don Juan gerade vorher ohne Not versichert, daß er selbst über Leichen den Weg zu Anna finden werde! Und liegt doch die Pointe des Witzes gerade darin, daß der Gouverneur Anna dem wirklichen Räuber preisgibt, um den imaginären zur Rechenschaft zu ziehen. — Immerhin haben wir ein weiterführendes Moment, ein Bindeglied, das fruchtbar zu sein und ziemlich viel zu leisten scheint. Wir wissen: Oktavio und Anna feiern morgen Hochzeit und Don Juan wird auch dorthin kommen; Don Juan haßt Faust als seinen Antipoden; Faust ist in Rom. Aber warum verleumdet Don Juan den Faust? Um den Gouverneur wegzubringen, um Faust einen Possen zu spielen. Aber andrerseits kommt dadurch eine schwere Verworrenheit in die ganze Handlung. Zunächst, woher hat Grabbe das Motiv? Er hat es irgendwo vorgefunden. Man könnte zunächst an Othello denken; auch bei Shakespeare wird Brabantio durch Jago nächtlicherweise aufgescheucht; auch Othello soll Desdemona durch „Zaubereien und verruchte Tränke“ an sich gelockt haben. Was hier Verleumdung ist,

ist Wirklichkeit in dem Operntext zu Spohrs Faust: Faust hat „durch Zauberei und böses Wesen“ Röschen entführt und, als die Verfolger kommen, entflieht er auf dem Zaubermantel. Und hier erinnert die Situation wieder an den Faust Maler Müllers, den Grabbe zweifellos kannte; nur daß die Verfolger hier die Gläubiger sind. Vielleicht besteht eine Beziehung zwischen Maler Müller und Bernard? Nun ist ein grober Widerspruch, daß Faust in derselbigen Nacht erst die Magie praktisch anwendet und sich dem Teufel verschreibt. Er fährt auf dem Zaubermantel fort, ohne eine Ahnung von seiner Verfolgung; und er würde den Irrtum wohl leicht haben aufklären können. Hätte Grabbe das ursprüngliche Motiv nur festgehalten, dann wäre doch eine Beziehung zwischen Faust und den Personen der Don-Juan-Handlung dagewesen, während er so in die Haupthandlung so gut wie gar nicht verflochten ist. Grabbe hat ein eigenes Mittel, sich in solch fataler Lage zu helfen: er macht sich über sich selbst lustig. Aber wozu diese Unklarheit in den Voraussetzungen? Weil Grabbe den Monolog, den er wohl schon geschrieben hatte, nicht aufgeben wollte, und weil sonst die Fahrt durchs Weltall überflüssig geworden wäre. Oder er wußte nicht, wie er Faust, der doch als Philosoph mit Don Juan kontrastiert werden mußte, als Liebesuchenden oder überhaupt als Faust glaubhaft machen sollte. Er wußte nicht, wie er die Intrige entwickeln sollte, wenn Fausts Verliebung schon am Anfang des Stückes – und das hätte doch sehr im Interesse der Einheitlichkeit und Zusammenfassung gelegen – erfolgt wäre. Hier würde sich ein andrer Widerspruch besser lösen: Faust ist – wie bei Klingemann – verheiratet. Offenbar sind zwei verschiedene Pläne durcheinander gewirrt. Die erste Szene des ersten Aktes müßte auf die erste Szene des zweiten Aktes folgen. Der Rahmen der äußeren Handlung scheint dem Spohrschen Faust entnommen zu sein; die ersten beiden Faustszenen konnten hier nicht untergebracht werden. Wenn Faust dann wieder auftritt, ist die Spohrsche Don-Juan-Voraussetzung festgehalten: Faust hat sich verjüngen lassen, weil er verfolgt wird. Faust erscheint zum Hochzeitsfest und entführt Anna; ebenso wie er bei Spohr Kunigunde, Hugos Braut, mit sich schleppt, die ihm aber widersteht; sogar der Hexenspuk in phantastischer Heidegegend hat eine Parallele in der zweiten Szene des vierten Aktes. Don Juan hat bisher die günstigste

Gelegenheit, Anna zu entführen, verpaßt und hat sich die unbequemste aufgespart. Und höchst merkwürdig ist es nun, wie Grabbe auf Grund des zweiten Finales der Spohrschen Oper die Don-Juan-Handlung mit der Fausthandlung verbindet. Spohrs Faust wird bei Grabbe in zwei Gestalten zerlegt: Faust übernimmt die Entführung der Braut, Don Juan die Tötung des Bräutigams. Mit dem Duell zwischen Don Juan und dem Gouverneur fügt Grabbe sich dann wieder dem traditionellen Gang der Don-Juan-Sage an. Der Ritter aber hat das mit dem Spohrschen Mephistopheles gemein, daß er als Diabolus, als Verräter dazu dient, die Handlung fortzubewegen; dieselbe Bedeutung für die Abwicklung der Erzählung hat er in den Montblancszenen.

Mit der zweiten Szene des zweiten Aktes stehen wir auf der Höhe der Entwicklung. Die erste Szene des ersten Aktes war zum Teil eigene Erfindung, für die Gartenszene konnte der Dichter als Vorbild Molina benutzen; wie er die Fausthandlung mit der Haupthandlung verkettet, insbesondere wie er Fausts Verliebung motiviert, das ist höchst sonderbar und voller Widersprüche. Im übrigen hält er sich an den Spohrschen Operntext. Wie er die Fausthandlung weiter fortführen sollte, das hat er sich scheinbar lange überlegen müssen. Zunächst hat er die Don-Juan-Handlung zu Ende geführt und hier benutzte er das Mozartsche Opernlibretto. Aber wie nach dem zweiten Akt dazu den Übergang finden? Etwas ändern muß er doch schon. Zunächst muß der Gouverneur sterben. Denn sein Tod ist ja die Voraussetzung der letzten Don-Juan-Szenen. Ihn auf der Hochzeit zu ermorden, ist kein Grund vorhanden, auch sind dort der Effekte gerade genug zusammengedrängt. So erfindet Grabbe – übrigens mit entschieden satirischer Tendenz – die Duellszene. Im übrigen läßt er Don Juan den Faust auf dem Montblanc aufsuchen; dann, als er auf den Kirchhof zu Rom zurückgeschleudert ist, verläuft Don Juans Ende wie bei Mozart, gleichsam dessen Töne ausdeutend und die Erinnerung an Faust und Anna tritt ganz zurück. Bei der Verpottung der Statue muß er einige Einzelheiten ändern, im Finale schiebt er eine burleske Polizeiszene ein, die schon in Molina, Maler Müller, Klingemann Vorgänger hat; zum Schluß verdoppelt er die Motive: zweimal zückt Don Juan den Stahl gegen den Gouverneur; zweimal kann er sich retten: einmal wird ihm mit den Schrecken der Hölle gedroht und

das andere Mal sieht er die Flammen vor sich. Aber was hat er getan: er hat Oktavio aus dem Wege geräumt — weit höllischer handelt er in der Oper — und im übrigen gotteslästerliche Reden geführt, von seinen erfolgreichen Liebesabenteuern sehen wir nichts. Die wichtigsten Quellen sind also zwei Opernlibrettos: Mozart-da Pontes „Don Juan“ und Spohr-Bernards „Faust“. Es entspricht das übrigens auch der Musik, die Lortzing zu dem Stück geschrieben hat. Denn nach G. R. Kruse, in dessen Privatbesitz die niemals gedruckte Partitur sich befindet, hat Lortzing Motive von Mozart und Spohr gemischt.

Im übrigen läuft die Handlung in einem Zuge ununterbrochen dahin. Am Schluß des zweiten Aktes hat uns der Dichter von der Nacht des einen zu der Nacht des andern Tages geführt. Von da an sind wir erhaben über Raum und Zeit, aber lückenlos reiht sich ein Ereignis an das andere bis zum Schluß. Wohl nicht zufällig ist die Stellung „Don Juan und Faust“. Denn Don Juan beherrscht die größere Szenengruppe. Don Juan und Faust: beide wollen Anna haben, aber niemand kriegt sie. An und für sich wäre das ein sehr inhaltvolles Thema: Donna Anna, das rein und natürlich fühlende Weib, umworben von zwei bedeutenden Menschen; der eine ein Geistesriese, auf Wissen und Macht gerichtet, aber rücksichtslos, unmoralisch, kalt, ohne sinnliche Wärme; der andere ein echter Weltmann, glänzend, aber ein zynischer Egoist. Sie spürt den Zauber des verführerischen Don Juan, aber ihr Reinheitsgefühl sträubt sich wider ihn; aus zweifachem Grunde aber verschmäht sie Faust. Man könnte mit der psychologischen Durcharbeitung dieses Stoffes leicht einen Roman ausfüllen. Aber dann müßte man sich von der Sage losreißen. Und was für ein Unding: zwei verschiedene Sagen, von denen jede umfangreich und schwierig ist, nicht nur in einem gemeinsamen Moment zu verschmelzen, sondern beide vollständig auszuführen und in ganzer Breite aufzurollen. Die Jagd nach Donna Anna: der leitende Faden der Haupthandlung. Don Juan erreicht sein Ziel nicht, obgleich Anna allein zu Hause ist, obgleich er sie allein im Garten trifft; er will sie auf dem Hochzeitsfest entführen — da tritt der Nebenbuhler auf und entreißt sie ihm; nach einem Totschlag und einem Duell will er dann Anna vom Montblanc von neuem holen; aber er wird auf den Kirchhof geworfen. Er will von neuem aufbrechen; aber Anna ist

tot; er tröstet sich, und der Satan holt ihn für eine Tat, die mit Anna nichts zu tun hat. Er wohnt in ihrem Busen; Faust aber kann sie nur mit Gewalt festhalten, nicht innerlich zur Liebe zwingen. Faust siegt äußerlich, Don Juan innerlich.

Betrachten wir nun noch die wichtigsten Charaktere und Motive, insbesondere mit Bezug auf die Vorbilder, nach denen Grabbe geformt hat; suchen wir nach dem Sinn des Stückes, nach dem, was Grabbe hat sagen wollen.

Wir unterscheiden zwei Handlungen, die sich aber nur selten wie Spiel und Gegenspiel verhalten, meistens sind es zwei parallel laufende Vorgänge. Faust und Don Juan begegnen sich auf der Hochzeit, ohne aber auch nur ein Wort miteinander zu sprechen; sodann am Abhang des Montblanc, in der die Tendenzen des Stückes bloßgelegt werden, allerdings nur in schlagfertigen, verstandesmäßigen Sentenzen, nicht in plastischen sinnlichen Symbolen; endlich begegnet Faust dem Don Juan noch einmal in der Schlußszene. Im übrigen hat er nur zu tun mit Donna Anna und dem Ritter, die übrigen Gestalten gehen ihn nichts an. Betrachten wir zunächst die Faustgruppe. — Der erste Akt unterrichtet uns über die beiden Helden; Don Juan wird in einem Dialog mit Leporello expliziert und Faust beginnt mit einem Monolog wie bei Goethe-Marlowe im Puppenspiel. Er charakterisiert sich selbst als den unbefriedigten Forscher, als den Deutschen, den abtrünnigen Theologen, nebenbei als Philosophen und Historiker, wobei das Schwanken zwischen altertümlicher und moderner Färbung, zwischen Titanismus und Weltschmerz charakteristisch ist. Sturm und Drang und Klingemann bestimmen die Form und andrerseits wieder die Romantik Byron und Heine. Der Gotlandsdichter stand in prinzipiellem Gegensatz zu Goethe. Aber doch können wir zunächst eine Reihe von Anlehnungen an Goethe aufzeigen. Man vergleiche mit Grabbes Monolog folgende Sprüche bei Goethe:

a) Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen.

Weiter:

b) Die Botschaft hör' ich wohl
Allein mir fehlt der Glaube.

c) Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

Grabbe.

a) Wer hat gestrebt wie ich!
Weit ferner, kühner (ohne Rühmen darf
Ich's sagen) drang ich darauf fort, als all
Die Herren, die beim ersten Meilenstein
Umkehren, voll von ihrer Reise Wundern,
Und als gelehrte, selbstzufried'ne Toren,
Von größern Toren angestaunt, sich brüsten — — —
b) Golgatha — auch dein Strahl dringt nicht hierher! — —
c) Und wenn ich's nicht im Innern spüre, führen
Nicht alle Ewigkeiten mich zum Heil!

Das Vaterländische, das am kräftigsten bei Soden betont ist — die an sich sehr schöne Stelle: „Deutschland, Vaterland, *die Träne* hängt mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke“ gehört aber doch wohl zu den Effektstellen, die E. Devrient (Geschichte der Schauspielkunst) als nur für den Schauspieler gemacht, tadelt — kommt auch bei Goethe zum Ausdruck:

O selig der, dem er (der Tod) im Siegesglanze
Den blut'gen Purpur um die Stirne flicht.

Will Goethes Faust „was der ganzen Menschheit *zugeteilt ist*, im eigenen Selbst genießen“, so kommt Grabbes Faust nach Rom, um in sich „die ganze Menschheit aufzunehmen und sich *in dem* Genuß zu sättigen“.

Die Beschwörungsszene: das unterirdische Feuer bei Grabbe, der rote Strahl bei Goethe — bei beiden die Betrachtung des Höllenzwingers —; Grabbes: „bei zahllosen Nachtwachen — am Pulte überstanden“ — wiederholt doch nur Goethes: „der ich so manche Mitternacht, an diesem Pult herangewacht“.

Bei Goethe wird Faust zunächst durch die Erscheinung des Erdgeistes erschreckt, dann tritt bei der zweiten Beschwörung aus dem nebelhaften Gebilde Mephistopheles mit den Worten: wozu der Lärm? Beide Szenen sind bei Grabbe zusammengezogen. Mit Recht führt Goethe Faust nicht als den Wissenden, sondern als den Fragenden ein; bei Grabbe muß Faust immer der Herr sein. Goethe umkleidet den Erdgeist mit Majestät und überläßt Mephisto die Ironie. Der Ritter schwankt in einem unsichern Licht: er ist Sklave und Wurm, dann wieder Höllengott. Das Mephistomotiv: das Licht, das der Mutter Nacht Rang und Raum streitig gemacht, finden *wir hier* wieder, die Nacht ist unerschöpflich, das Licht bedarf der Nahrung usw.

In der Vertragsszene wird beibehalten, daß Faust auf das Jenseits verzichtet; aber es fehlt die Klarheit Goethes: das Drüben kümmert ihn nicht, weil er die Erde genießen will. Dem entsprechend findet die Fahrt durch den Weltenraum bei Goethe keine Parallele. Die Frage nach dem Glück oder vielmehr in der sonderbaren philosophischen Begrenzung nach der Theorie des Glücks wiederholt natürlich die Bedingung, unter der Faust sich dem Mephisto ergeben will: Werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch, du bist so schön! . . . Weiter sind in II_1 die Gedankengänge von Goethes Hexenküche wieder zu erkennen; nach einer vergeblichen Mahnung, sich zu beschränken, schreitet Mephisto zur Verzauberung. Die Wendung bei Grabbe entspricht dem Goetheschen: der große Geist hat mich verschmäht. — Diese Motive und der satirische Spuk der Walpurgisnacht könnten in IV_2 widerklingen; aber sonst hat der Geist Goethes den Dichter bald verlassen. Auch ist nicht immer auszumachen, ob Grabbe aus erster Quelle, d. i. Goethe, schöpfte, oder aus Byron oder sonstwoher, da manches Gemeingut ist.

Die nationale Stimmung mag an Soden anklingen; um so eher, als auch die Fahrt durchs Weltall hier geschildert ist und die Frage Fausts ungefähr gleichlautet: Warum rollen die Planeten? Wozu die Harmonie des Ganzen? Die Verliebung Fausts kommt hier ganz unvermittelt; und doch hätte ein Übergang nahe gelegen: die Betrachtung der Gestirne, der Harmonie der Sphären mußte Faust zur Erkenntnis des wahren Weltgesetzes bringen; der Haß der Hölle ist die Ohnmacht das Rätsel der ewigen Liebe zu lösen. Weiter kommen in Betracht Klinger und Klingemann. Alle überragt aber Byron, der wohl nicht nur die letzten Partien bestimmte, sondern der wohl auch auf die ersten Bestandteile der Dichtung zurückwirkte. Man könnte Grabbes Faustgedicht den ersten Teil zu Byrons „Manfred“ nennen, wie etwa 1817 Th. v. Artner in der „Tat“ einen ersten Teil zu Müllners „Schuld“ dichtete.

Was nun Fausts Verhältnis zu Donna Anna angeht, so fehlt hier die lebenswarme Sinnlichkeit und Naivetät des Goetheschen Gretchen so vollständig, daß Goethes Faust ausscheidet. Eher könnten die Burgszenen aus der Helenatragödie des zweiten Teiles in Frage kommen. Aber hier können wir einen merkwürdigen Verschmelzungsprozeß, wie er sich in Grabbes Geist vollzogen hat,

feststellen. Klingemanns Faust dürstet nach einer Seele, die ihn versteht; er trachtet Helena, nachdem er sich zunächst in ihr Porträt verliebt hat, mit aller Gewalt zu gewinnen: sie muß mein sein! Aber in Helena ist ein böses Prinzip verborgen; sie macht Faust zum Mörder an seinem Weibe Käte. (Die Verheiratung Faustens bei Grabbe stammt offenbar hierher.) Hier verläßt Grabbe Klingemanns Spur und knüpft an die Beschwörung der edlen Christin Justina durch den heidnischen Zauberer Cyprian bei Calderon an. Und endlich nimmt Anna eine dritte Metamorphose an: Calderons Justina und Byrons Astarte werden zu einer Gestalt. „Ich liebte die Geliebte und dafür warf ich alle Gaben der Erkenntnis hin und sank zur Sterblichkeit hinab." „Ich liebte sie und habe sie zerstört" — „hätte ich nie geliebt, das was ich liebte, lebte noch." Die in diesen Motiven umschriebene Astartetragödie aus Byrons „Kain" finden wir bei Grabbe wieder.

Was ist nun original bei Grabbe, welchen Sinn hat seine Fausttragödie? Eigentümlich ist bei Grabbe die Verbindung von Titanismus und Weltschmerz, das Streben, in dem alten Zauberer des Volksmärchens ein modernes Problem zu verkörpern. Faust ist wie im Volksschauspiel der große Verbrecher und der Zauberer. Die endliche Lösung besteht in der Genesung des Übermenschen zum Menschen durch die Liebe. Für Macht und Wissen hat Faust seine Seele hingegeben – tote, kalte Symbole beides, fern dem Menschlichen und fern der Natur. Denn das Menschliche und das Glück liegt nicht in der Einseitigkeit und Maßlosigkeit. Maßlos hat Faust gestrebt; von allen Seiten wird ihm Beschränkung gepredigt: vom Ritter, von den Berggeistern, von Anna; er hat es mit Hohn und Spott abgewiesen, bis ihm in der Liebe die Wahrheit der Beschränkung aufging, bis er erkennt, daß die Liebe mehr ist als Wissen und Macht, trotzdem sie den Menschen begrenzt. „Liebe ist die einzige schöpferische Allmacht" — Liebe ist das schöpferische Prinzip, die vollkommenste Entfaltung, die schönste Blüte des Lebens. Faust weiß nun, wie er hätte glücklich werden können und für diese Erkenntnis hat er dem Satan seine Seele gegeben. Mit psychologischem Tiefblick schildert Grabbe die Stunde im Leben des Gelehrten und Philosophen, da ihm die Liebe eines Weibes höher dünkt, als ergrübeltes Wissen und die Fähigkeit, wahrhaft zu leben und mit frischen Sinnen zu genießen, köstlicher als die tote Weisheit seiner Bücher.

Konsequent bis zur Bizarrerie wird Faust als Philosoph charakterisiert. Weiter kann man die Konsequenz unmöglich treiben, als es Grabbe getan hat. Ist's schon Tollheit, so ist doch Methode darin. Aus Grabbes Urteil über Goethes Faust: „Goethe schildert doch nur ein Hurenleben“, entnehmen wir, daß er gerade hier eine Korrektur vornehmen wollte. Hamlet und Manfred wurden ihm Vorbilder. Neben Fr. Schlegels Philosophie des Lebens ist es Fichtes subjektiver Idealismus, in dessen Phantasien sich der tollgewordene Philosoph bis zum Größenwahn berauscht. Philosophische *termini technici,* die sich von Kant, Fichte, Schelling herleiten, werden ohne weiteres verwandt. Aber es ist hier viel Pseudophilosophie, viel abenteuerliche Spekulation, viel Dumpfheit, und es verlohnt sich nicht, hier nach tieferer Weisheit im einzelnen zu suchen. In Faust soll die unendliche romantische Sehnsucht verkörpert werden. Vielleicht wollte der Dichter die Romantik *ad absurdum* führen, vielleicht in seiner Faustgestalt die philosophischen Tendenzen seiner Zeit widerspiegeln und kritisieren. Natürlich wären das nur Entwürfe. Von wirklichem Gestalten dieser abenteuerlich kühnen Pläne kann nicht die Rede sein. Scharf wird Faust mit Don Juan kontrastiert; er verachtet die Sinnlichkeit; er gießt, auch als er verliebt ist, immer das Scheidewasser des Verstandes auf das Gefühl; er fragt überall: warum, auch bei der Liebe. Heiße Verliebtheit kämpft mit dem beleidigten Stolz und wieder liegt im Streit die plötzlich aufflackernde Glut des Gefühls mit der eisigen Luft verstandesmäßiger Reflexion, in der der Philosoph gewohnheitsmäßig atmet. Er schlägt das Herrlichste in Trümmer, weil er's nicht begriff, d. h. philosophisch erfassen konnte; er tröstet sich damit, daß er Anna im Gedanken besitzt. Er erkennt jetzt den Gedanken der Beschränkung der Vermittlung an: „Armselig ist der Mensch, nichts Großes kommt unmittelbar zu ihm, er muß eine Wetterleiter haben.“ Der Übermensch, der sich auf Macht und Wissen verlassen hat, erstirbt in ihm, und der Mensch erwacht, der sich nach Natur und Liebe sehnt. Gerade am Schluß haben wir schöne Gedanken in wertvoller Prägung. Ein Mensch wie Faust kann das Leben wegwerfen; denn das Leben ohne Liebe ist wertlos.

Es ist seltsam, wie verschiedenartig die Motive sind, die Grabbe beeinflußt haben, wie verschiedenwertig die Quellen sind, aus denen er geschöpft hat: künstlerisch doch wertlose Operntexte, volks-

tümliche Zauberstücke, effektvolle Theaterdichtungen und dann begeisten ihn wieder ganz große Geister wie Goethe und Byron. Charakteristisch ist die massenhafte Häufung ohne geschlossene energische Verarbeitung. Zweifellos erreicht Grabbe seine großen Vorbilder nicht. Aber es ist doch sicher nicht erschöpfend, wenn man ihn nun als erfindungsarmen Abschreiber abtun würde. Eigenes läßt sich nicht verkennen; nicht ein großer Entwurf; Originelles aber auch höchst Sonderbares, das uns an die Grenze führt, wo der subjektive Geschmack entscheidet, ob er noch tragisch zu genießen vermag oder ob er nur eine bizarre Kuriosität bestaunt.

Mit einem gewissen lebhaften, unruhigen Kolorit weiß Grabbe die Hölle zu charakterisieren. Auch bei seinem Ritter läßt sich viel fremde Anlehnung nachweisen. Er ist verwandt mit Goethes Mephisto, Klingemanns Fremdem, Byrons Lucifer. Vor allem hat ihn der Dichter als den doppelzüngigen Diabolus zu charakterisieren gewußt, als den tückischen Verräter, der dadurch zweimal die stockende Handlung vorwärts treibt. Am echtesten berührt er aber als Gegenstück zu Leporello: wenn eine gewisse drollige Schelmerei zum Vorschein kommt, oder wenn ihn eine diabolische Lüsternheit, der Bocksgestank Berdoas umwittert. Als untergeordnete Kreatur, als Kobold – wie im Zauberstück und Volksspiel – wirkt er überzeugend; das andre ist angeflogen. Er soll die Ironie verkörpern wie Leporello die Komik. Leporello ist der rohe, ungeschlachte Bauer, wie ihn Grabbe selbst gesehen und wie etwas Ähnliches in ihm urwüchsig steckte; er mutet an wie ein Typus auf niederländischen Genrebildern, etwa eines Teniers oder Brouwer. Auch hier sind neben der naturgetreuen Realistik die Züge des Grotesken scharf herausgearbeitet: die übertriebene Roheit, die natürliche Feigheit, kindisches Wesen, abergläubische Angst bei Aufblitzen von Mutterwitz und komischen Einfällen. Ein Zug von Bosheit und Härte eignet ihm mehr als dumpfes Behagen.

Die eigentliche Hauptperson, Donna Anna, ist vom Dichter selbst als Notnagel bezeichnet. Nach der Hoffmannschen Interpretation der Oper soll Anna bestimmt sein, Don Juan, den sie liebt, zu retten. Daran erinnert manches bei Grabbe. Sie soll das echte Weib darstellen: mit ursprünglichem Instinkt für die Reinheit, aber auch mit gesundem natürlichen Liebesverlangen. Oktavio aber macht dieses Verlangen zum Spott. Der unmännliche, kalte

Oktavio mit seiner „Gewöhnlichkeit und Zierlichkeit", auf den man etwa Mercutios Spott über die „gezierten Eisenfresser" oder Ritter Harolds Hohn über die „spanische Geziertheit" anwenden möchte, ist ebenso Tendenzprodukt wie der stolze Spanier, der Gouverneur, der spanisches Ehrgefühl und Glaubensfanatismus nach Calderonschen Mustern mehr in grotesker Weise karikiert, als in glaubhafter Form in sich verkörpert. Auch ist der Gegensatz der gläubigen Papistin zu dem abtrünnigen Ketzer nach Müllners Schuld und Z. Werners Luther herangezogen. Auch hier eine Fülle gewollter, aber nicht zur Ausführung gelangter Züge.

Damit stehen wir im Umkreis der Personen, die den **Don Juan** umgeben. Don Juan war ursprünglich ein gesunder, lebensvoller Mensch in einer Umgebung mönchischer Finsterlinge. Aber das priesterliche Urteil siegte, als Molina das Leben, die Taten und das schreckliche Ende des glänzenden Ritters auf die Bühne brachte. Er wurde eine Lieblingsgestalt der romanischen Bühne. Erst spät bemächtigte sich die nordische Reflexion des Stoffes. Einige wenige Anklänge an Molina (II_1) kann man bei Grabbe entdecken; vom Puppenspiel hat er kaum etwas. Dagegen eine wichtige Anregung erhielt er von Th. Am. Hoffmann, der aus dieser Gestalt etwas Dämonisches macht. Das intensive Genießen, das doch ohne Befriedigung bleibt, führt zum Zerstörungsdrang, so wird aus Don Juan eine Ausgeburt der Hölle, die aus Freude am Vernichten gerade in der Verführung einer reinen Braut seinen Triumph sucht. Zu einer so tiefgehenden philosophischen Ausdeutung, die hier ein Mysterium lösen will und die die alte Sage in modernem Sinne umdeutet, kommt Grabbe nicht, wiewohl er auch Don Juan romantisch philosophieren und frevelnden Hohn gegen den Schöpfer ausgießen läßt. Hoffmann macht jedenfalls ganze Arbeit. Noch mehr aber folgt Grabbe Lord Byrons „Don Juan". Und den krassen Materialismus dieser „Odyssee der Immoralität" hat er mit dem deutsch-romantischen Tiefsinn Hoffmanns zu verschmelzen gesucht. Aber auch hier besteht noch ein einschneidender Unterschied. Byron hat sich mit vollem Recht von der Sage und dem historischen Hintergrund losgemacht. Und dann: Don Juan selbst philosophiert nicht, sondern er handelt naiv und ohne Reflexion, übrigens ist er ein höchst passiver Held. Die materialistische Weisheit fügt der Dichter selbst in seinen Versen hinzu, die überaus wohllautend

dahinfließen und Grabbes realistische Versprosa formell übertreffen. Grabbes Don Juan soll eine ziemlich starke Bühnenwirkung ausüben. Natürlich aber vollzieht der Zuschauer nicht die kritische Reflexion, ob er hier eine originale Figur vor sich hat oder nicht. Er ist ein König der Boheme – aber der deutschen! Er bildet ein Extrem. Seine Lebensverherrlichung wird durch dekadente verbrecherische Züge entstellt. Was uns bei der Gestalt entsprechend der Unstimmigkeit, die Grabbes ganze Dichtung charakterisiert, auffällt, das ist der merkwürdige Gegensatz: einerseits ist Don Juan ganz Natur, roheste Urform, aber unfühlend ist die Natur, der Mensch jedoch fühlend und hilfreich; Lust und Selbsterhaltung bilden seine Grundsätze wie beim Urmenschen; als ein Stück Natur wird er dem kranken Faust entgegengestellt. Aber andererseits ist er wieder ganz Reflexion, ganz Überkultur; philosophisches Raffinement zerstört alle Naivetät; er wird zum Fantasten, der über der Erde schwebt und dessen natürliche Beweggründe durch Ironie bis zur Unverständlichkeit zersetzt werden. In der ersten Szene entwickelt er sein Programm – gegenüber einem Leporello: „ich bin kein Pedant, eingewurzelt in Systeme". So bekämpfte unter den Stürmern und Drängern besonders Klinger das „System". Dieser romantisch-philosophische Untergrund kommt besonders Faust gegenüber zum Ausdruck: ich bin Geist! Er ist voll Hohn und Spott; er spottet über die Ehe so gut wie über die Liebe. Und damit zerstört er den wichtigsten Lebenswert und endet ebenso bei der Verzweiflung wie Faust. Auch das war romantisch modern. Er löst jedes Gefühl in nichts auf, überironisiert noch die romantische Ironie. Hier ist viel Literarisches, die Stellung des Dichters zur Romantik charakterisierendes auch im Ausdruck. Wie eine bewußte Parodie auf die schalen, flachen Operntexte mit ihren stereotypen Wendungen wirkt es, wenn Don Juan Oktavio und Anna ironisiert. Will Grabbe die ursprüngliche Kraft, die in Operntexten verloren ging, wieder gewinnen? Aber meistens wirkt er doch bloß negativ oder auflösend. Die Atmosfäre um ihn ist mit gefühllosem Zynismus gesättigt; hauptsächlich das Zerstörerische der Freiheit wird getroffen: Hohn auf Liebe, Ehe, Treue, Spott wider Gottheit, Jenseits, Geisteswelt. Wie anders die heiße Leidenschaftlichkeit etwa in Schillers „Freigeisterei der Leidenschaft"! Sein hohes Lied auf die freie Liebe klingt an Immermanns „Cardenio und Celinde" an.

Gut wirkt seine Satire, wo sie trifft: etwa in der Polizeiszene (Konnexion!) — In der zweiten Hälfte des Stückes tritt mehr Juans trotziger Übermut hervor. Und darum ist die Duellszene zweifellos ausgeführt. Der bisher die Menschen verhöhnt hat, verhöhnt jetzt auch die Gottheit; dieses Leitmotiv, das also am Schlusse ausklingt, muß vorbereitet sein. Er rühmt sich seiner Kühnheit; aber er hat doch in dem Stück kaum Heldentaten aufzuweisen, ebensowenig wie Liebeserfolge. Der Kirchhof an sich kann doch seinen Mut noch nicht beweisen. Solche Ungereimtheiten finden sich öfter.

Im ganzen aber rollt dem Don Juan kein warmes Lebensblut durch die Adern, ebensowenig wie dem Dichter, so genial sich auch in einzelnen impressionistischen Skizzen des Dichters psychologischer Scharfblick erweist. Die Reflexion war das erste und es fehlt am restlosen Aufgehen in dichterischer Gestaltung. Und so können wir ihm auch nicht mit tragischem Mitleid nachfühlen, da er selbst nicht fühlt. Es kommt hinzu, daß auch die tragischen Gegenmächte zu bedeutungslos sind, als daß sie wirken könnten. Die Hölle vollzog das Gericht an dem Bösewicht; bei dieser Theaterhölle ohne innere Wahrheit aber wirkt der Untergang ziemlich sinnlos. Immerhin stoßen wir hier auf ein Problem von prinzipieller Bedeutung: ob der Übermensch tragische Eindrücke hinterlassen kann; oder auch: ob eine tragische Wirkung möglich ist ohne Katastrofe. Und dann mußte der Dichter für seine Zeit entschieden als ein Neuerer erscheinen, sofern er die Macht des Bösen wenigstens innerlich ungebrochen erscheinen läßt, ja sogar in imponierender Größe darstellt. Zuletzt beugten sich auch die Stürmer und Dränger vor der Vorstellung einer sittlichen Weltordnung. Hier erscheint Grabbe als Vorläufer moderner Propheten. Und diese antimoralische Tendenz wieder erklärt sich aus einem persönlichen Gefühl geistiger Isolierung, aus einem Mangel allgemeiner verbindender Menschenliebe. Gutzkow urteilte über Grabbe: er sei ohne alle Liebe, ohne alles Bedürfnis nach anderen gewesen; ihm habe der Sozietätstrieb gemangelt und aus dem entspringe alles Gute und Rechte.

Wir sahen, wie Grabbe von den verschiedensten Richtungen her die Anregungen zuströmen; wie der Dichter allerlei wirkungsvolle Motive zu einem Barockbau auftürmt; und dann versagt doch wieder die Kraft des Gestaltens, der Konzentration; die Ruhe, die

innere Sammlung, mit der der Schöpfer den Stoff meistert, gehen ihm ab. Eine unruhige Lebhaftigkeit, eine sprühende Fülle von Einfällen, seltsame tollkühne Kombinationen charakterisieren die Form. Grundzüge dieser Persönlichkeit, die maßlos schweifend nicht zur Ruhe, zur Norm kommen kann, treten scharf hervor: ein weltverachtender Zynismus und Pessimismus und dabei doch eine Sehnsucht nach echtem Leben, nach wahrer Menschlichkeit; der ganze Schmerz und das unbefriedigte Streben dieser schwer am Leben leidenden, nach einem großen Daseinsinhalt ringenden zwiespältigen Natur.

II.

Betrachten wir nun den „Gotland“, der als das Erstlingswerk immer ein starkes psychologisches Interesse erregen muß. Denn Erstlingswerke sind gewöhnlich mit eigenstem Herzblut geschriebene Konfessionen, meist in naivem Glauben und ohne Rücksicht auf Regel und Kritik geschaffen.

„Mr. Gotland ist in der Handlung eine Erfindung, obwohl ich, eh' ich begann, aus angeborener Liebe nordische Natur und Geschichte studiert hatte. Es gibt in der nordischen Historie einen Erich Blutaxt — der möchte in einigen Punkten an Gotland erinnern.“ Der Leipziger Meßbericht von 1819 erwähnt Snorro Sturlusons Königschronik, die von Grundvig ins Dänische übersetzt wurde. — Von den deutschen Dramatikern der damaligen Zeit verspottete Grabbe den weichlichen Houwald, dagegen imponierte ihm der kraftvollere Müllner, an den hauptsächlich der Aufbau in den ersten Akten des Gotland erinnert. An Öhlenschläger erinnern nicht nur die Namen Olaf und Skiold (vgl. A. Ploch S. 110), auch Brudermord erfüllt seine nordischen Heldenspiele „Palnatoke“ (daraus verstümmelt Tocke?) und „Erich und Abel“, in dem uns auch ein bösartiger Verräter begegnet. Feindliche Brüder und ein Graf Sture erscheinen auch in Auffenbergs „König Erich“. Wir haben hier also gleichzeitig Anregung aus der Geschichte, Anlehnung an das herrschende Schicksalsdrama — nicht nur das, alles was ihn sonst erregt hatte, aus Shakespeare und Schiller, aus Sturm und Drang und Romantik, aus anderen Theatereindrücken; und in merkwürdiger Kombination damit als Eigenes das, was er selbst innerlich erlebt hatte. Schon der Umfang dieser Erstlingstragödie hat

etwas Monströses: sie ist fast doppelt so groß wie „Don Juan und Faust“ und kommt beinahe den beiden Hohenstaufendramen gleich. Ein wahres Pandämonium grauenhafter entsetzlicher Fantasiegebilde teils von eigener nachtdüsterer dämonischer Einbildungskraft, in der etwas von dem Geiste der großen echten Tragik waltet, geschaffen, teils Reminiszenzen an Schauerromantik und Kolportageliteratur, an Kriminalroman und Zuchthaus. Die Inkarnation des Bösen in einem wahren Scheusal von Neger, der den Aaron in Shakespeares „Titus Andronicus“ übertrumpft. Übrigens kann aus der Handlung des Shakespeareschen Stückes manches entlehnt sein: aus Rache vernichtet Aaron des Titus Kinder durch Schändung der Livia und Verdächtigung der Söhne als Mörder; Lucius geht zu den Landesfeinden. Titus wird wahnsinnig, schießt mit Pfeilen auf die Götter und nimmt schaurige Rache. All das findet man ähnlich in Grabbes Stück. Blutsturz, tigerartiges Schnauben nach Rache — Szenen im Grabgewölbe, Leichenschändung, Kampf eines Verhungernden mit den wimmelnden Würmern der Verwesung — schauervolle Träume, Weltuntergangsvisionen — Racheschwüre, titanisches Anstürmen wider das Geschick, freche Gotteslästerungen — Blutschlächtereien, Verführungsszenen, Schwelgen in Wollust und Grausamkeit. Man beachte die Überfülle der Motive ebenso wie das Übermaß des Gräßlichen — in einem einzigen Drama.

Aus einem Edelmann, der nach der Geschichte mit seinen Brüdern um die Herrschaft ringt, macht Grabbe einen Brudermörder. Wie der diabolische Mohr auf seinen Racheplan verfällt, das ist ebenso unmöglich, wie die Leichtigkeit, mit der Gotland sich täuschen läßt. Gotland, erst tugendhaft und von idealistischer Wärme, glücklicher Gatte, zärtlicher Bruder und Freund, glaubt den Einflüsterungen Berdoas: Gotlands tragische Schuld! Rache muß geübt werden. Hier ist der Konflikt zwischen dem das Recht suchenden Bruder und dem Recht der Blutrache verwirrend. War in jenen alten Zeiten doch die Blutrache Recht, wie sich an dem alten Gotland erweist. Daß der König Gotland das Recht weigert, ist ebenso unverständlich, wie es klar ist, daß der Dichter die Verzweiflung des Helden vermehren und rechtfertigen will. Also Konflikt des Naturrechts der Blutrache mit dem bestehenden Recht einerseits und der in seinem Rechtsgefühl gekränkte, von Haus aus sittlich fühlende Mensch (Kohlhaasmotiv). Gotland steht schon

außerhalb der Gesellschaft und nun empört er sich auch noch gegen eine höhere Ordnung, die Gottheit. Ist's Schicksalstücke, sind's die eigenen wilden Instinkte? Irrtum, Wahn, Mißverständnisse türmen sich auf. Man beachte wieder die Überfülle der Motive, ihre widerspruchsvolle Verkettung, die gewaltsame, hastige Psychologie. Mit der Erkenntnis der Verblendung könnte die Tragödie schließen. Aber bis dahin sind andere Dichter auch gelangt; Grabbe will etwas Neues geben. Er will zu Ende denken, wo andere aufgehört haben; eine passive Resignation war nicht seine Sache. Ihm ist die Lösung durch eine „herkömmliche Katastrofe" zu wenig originell. Alles Vorangegangene ist eigentlich nur die Exposition. Gotland war von Hause aus rein; von sich aus ward er nicht Brudermörder; er war nur leichtgläubig und verblendet. Wenn Jaromir in der „Ahnfrau" das Schicksal anklagt, so ist das einigermaßen verständlich. Hier aber ist es ein merkwürdiger Sprung, wenn Gotland anstatt zu erkennen, daß er die Beute eines rachedurstigen Negers geworden ist, das Schicksal anklagt. Wir haben eine Modifikation des Schicksalsdramas. Denn auch hier war ein tragisch ergiebiger Gedanke, den Grabbe ausschöpfen wollte. Die tolle Weltverwünschung in ihrer wilden Schönheit enthält in der Tat großartige Züge, echt tragische Akzente, Ausbrüche echten Schmerzes. Der Unterschied zwischen Schiller, der sich zur Klarheit durchrang, und Grabbe, der unerlöst blieb, läßt sich nicht besser exemplifizieren, als wenn man Gotland und Karl Moor gegenüberstellt. Aber, wie gesagt, ist die Motivierung bedenklich und läßt erkennen, daß hier ein Thema war, das Grabbe suchte, wo er sich austoben konnte. Gotland ist mit der Menschheit und mit Gott zerfallen. Wir stehen auf der Höhe des Dramas und was nun Grabbe eigentümlich reizt, das ist die Zerrüttung eines edlen Geistes. Diese Selbstverwüstung, diese Zerstörung, Größe im Verfall, eine Natur in Trümmern, das Schicksal des gefallenen Engels — das ist der Gegenstand, an dem Grabbes Dichtergenius sich erstmalig offenbaren sollte; das ist recht eigentlich das Thema dieses Höllenbreughel des deutschen Dramas, der seine Inspirationen mehr aus der Hölle als aus dem Himmel empfängt. Wahnsinn, Laster, Verzweiflung, Bosheit verschwistern sich zu grauenvollem Bunde. Was vermag demgegenüber das Gute in seiner ohnmächtigen Schwachheit! Diese glücklose Sehnsucht, diese kalte Größe, die sich von allem Menschlichen entfernt

— hier hat Grabbe etwas zu sagen, hier kann er etwas geben, darin ein Teil seines eigensten Selbst, seines persönlichen Schicksals verborgen ist. Die eigene zynisch-pessimistische Lebensanschauung gibt sich vielfach im Gotland ohne alle Motivierung und ganz unverarbeitet. – Gotland will die äußere Größe statt der inneren; er hat das Glück verloren und sucht nun die Macht. Er trotzt den Schicksalsmächten. Rachsucht, ein rein negatives Gelüst, ein rein tierischer Instinkt erhält ihn nur noch am Leben. Hier ist auch wieder Großes, Seltsames, Bizarres mit Gemeinem, Häßlichem, Rohem gemischt. Am Schluß des dritten Aktes steht Gotland der Held auf der Höhe seines Triumphes. Die beiden letzten Akte erzählen den inneren Zerfall Gotlands und wie die Gefühle der Menschlichkeit, die Regungen der Moral sich in seinem Innern ankündigen. Sie malen Gewissensangst und grauenvolle innere Verödung. Auch die äußere Macht zerfällt. Um die äußere Handlung vorwärts zu schieben, dient die Verführung Gustavs, den Berdoa mit nicht minderem Erfolg verdirbt wie den Vater. Der Verrat Gustavs ist es, der Gotland dem Mohren in die Hände liefert. Rache, Wollust, Schadenfreude sind die rohen Affekte, die der Dichter mit brutaler Kraft darstellt. Hier braucht der Dichter nicht zu künsteln; in ihm selbst wüteten solche Urinstinkte mit elementarer Wildheit. Das ist kein Lob für seinen moralischen Charakter, wohl aber für seine Kunst, die auch solchen Naturalismus fordert. Gotland und Berdoa — der geborene Verbrecher, inkarnierte Bosheit, und der gewordene mit Spuren eines Gewissens. Daran knüpft der Peiniger Berdoa an: er packt Gotland bei seiner inneren Unruhe, er wühlt in den Tiefen seiner wunden Seele. Die metaphysischen Fantasien sind höchst charakteristisch für Grabbe. Sie streifen teilweise ans Abenteuerliche, sie tragen etwas Zwitterhaftes an sich: so mag wohl der rohe Naturmensch vor dem Tod und den Höllenstrafen zittern. Aber welche pomphafte, verstiegene Fantastik, wo Grabbe doch nur oft plump, naiv schildert, was etwa in der Seele des ungebildeten kleinen Mannes vorgeht, der sich nie über eine gewisse Dumpfheit hat erheben können! Offenbar hatte Grabbe selbst die fürchterlichsten Gewissenskämpfe durchzumachen. Neben dem Grauenhaften das Groteske; es ist ein furchtbarer Scherz Berdoas, wenn er das letzte, was Gotland noch besitzt, seine stolze Isolierung, zertrümmert, wenn er ihn neben Tocke kettet. Man sollte doch an Zuchthaus-

erinnerungen denken, wenn man sieht, was für echte Züge Grabbe solchen Galgenphysiognomien wie Tocke und Berdoa (dieses „nu“, „hähä“) zu leihen weiß. Der teuflisch erklügelten Rache Berdoas entspricht die brutale Roheit, mit der Gotland wollüstig das Blut seines Opfers trinkt. Psychologisch wahr ist es, wenn nun die Reaktion erfolgt als gänzliche Leere, Erstarrung, Gleichgültigkeit. Leiden können ist noch ein Symptom von Leben; ein noch schwererer Grad der Erschöpfung ist Apathie Stupor. Und durch das typische Beispiel sittlichen Zerfalls schimmert hindurch das psychisch-nervöse Leiden des Dichters, das auch ein inneres Absterben und Verkümmern war. Und in den fürchterlichsten Explosionen seiner glühenden Fantasie mag der Alkohol seine trügerische Kraft ebenso offenbaren, wie in den gräßlichsten Fratzen und verzerrtesten Grimassen seine zerstörende Wirkung. Über dem trostlosen Chaos dieser Verwesungsgeruch und Leichendunst atmenden, aus Blutrausch, Wollust sich nährenden Fantasie schwebt zuletzt wehmütig ein verklärender Schimmer von Menschlichkeit; der siegende König begrüßt nach Wintersnacht den Frühling und in erschütternder Klage beweint der alte Gotland den Untergang seines Hauses.

Wir haben also als äußeren Rahmen eine an die Geschichte sich anlehnende Handlung, die kein besonderes Interesse bietet. Die Finnen fallen in Schweden ein, sie siegen als Gotland sich zu ihnen gesellt; die Schweden kehren wieder, aber Gotland ist schon vorher innerlich zugrunde gegangen. In den zwei ersten Akten eine Tragödie des Brudermordes aus Verblendung; im dritten Akt ein Schicksalsdrama. Im vierten und fünften Akt die Psychologie des Bösen, ein Seelendrama, düster, fast lichtlos; als Nebenhandlung die Verführung Gustavs; die wenigen trostvolleren Episoden heben die finstere Monotonie nicht auf. Wohl Tragisches, aber keine Tragödie. Für die Poesie der Hölle hat er ursprüngliche Töne, die Darstellung reinerer idealerer Regungen muten vielfach wie matter Aufguß, unselbständige Nachahmung Schillerscher Verse an.

III.

In beiden Dramen zeigt sich ungeheure Fülle verschiedenartiger Motive, maßlose Häufung von Effekten, Formlosigkeit der Komposition. Freude am Grellen, Bunten, Wilden, Abenteuerlichen – sollte Grabbe nicht wie Th. A. Hoffmann auf die französische

Romantik etwa auf die jüngeren Zeitgenossen wie V. Hugo eingewirkt haben? — Schauerromantik und Tragödie, viel Anlehnung und entschieden Originelles. Charakteristisch ein gewisses philosophisches Bedürfnis, Wühlen in den großen Problemen des Lebens, Streben nach einer eigenen Psychologie; ein Überwiegen dunkler Seelenkräfte über lichtere Regungen.

Können wir die Physiognomie des Gotlanddichters im „Don Juan und Faust“ wiedererkennen? Gotland steht an urwüchsiger Kraft, elementarer Wildheit einzelner Szenen, an Pracht und Großartigkeit seiner Bilder über „Don Juan und Faust“, das aber frei von dem Übermaß an Greueln ist und auch das Niedrige, Gemeine, Perverse nicht in so brutaler Ungeschminktheit zeigt. – Die Sprachfärbung im „Don Juan und Faust“ ist unruhiger, sprühender; im Gotland haben wir noch Bilder mit breitem Pinselstrich gemalt, ausgeführte Vergleiche; im „D. J. u. F.“ scheint Grabbe sich dazu keine Ruhe zu lassen. Es ist wie ein elektrisches Aufglühen, ein phosphoreszierender Glanz in der Bildersprache. Vergleich und Witz sind verwandt; sprunghaftes, absonderliches Denken wird in letzterer Weise sich eher kundtun, während im epischen Vergleich das Gemeinsame, Verbindende aufgesucht wird. Diese psychologische Anmerkung mag für Grabbes Geistesart eine Erklärung versuchen. – Im übrigen sind zunächst noch äußere Übereinstimmungen zwischen beiden Dichtungen hervorzuheben. Manche Bilder wiederholen sich bei Grabbe: z. B. das Bild vom Sommermorgen im Gebirgswald („D J. u. F.“ II_1, „Gotland“ IV_1, „Nannette und Maria“ I_1). („Das Rauschen des Gewandes der Geliebten“ im „Gotland“ und „D. J. u. F.“ — „die Träne hängt mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke“ in „D. J. u. F.“ und „Marius“.) Faust und Gotland vergleichen sich mit Attila; „die aufkochenden Meere“ malen Gotlands Schmerz und Fausts Liebeskummer. Vor allem ist aber das „zerrissene Herz“, darin sich für Grabbe der Weltschmerz wie in einem Symbol kristallisiert, ein Schlagwort, das wir im „Gotland“, „D. J. u. F.“, „Barbarossa“, wie auch in den Briefen wiederfinden.

Doch von diesen mehr äußerlichen Übereinstimmungen suchen wir allmählich dem näher zu kommen, was beiden Stücken innerlich gemeinsam ist. Grabbe selbst behauptet einen inneren Zusammenhang: „Auf Mittensommer hoffe ich die Tragödie von „D. J. u. F.“ in 5 (!) Akten zu vollenden; sie ist der Schlußstein

unseres Ideenkreises und wird bühnenrecht (an Gubitz, 7. III. 28). (Der jetzige vierte Akt bestand ursprünglich aus zweien.)

Die erste Konzeption von „D. J. u. F.“ fällt mit dem „Gotland“ ziemlich gleichzeitig zusammen. Das Heldische bei Berdoa klingt an Shakespeares Othello an, dessen Einfluß wir auch in der Exposition von „D. J. u. F.“ zu bemerken glaubten. Berdoas Einfluß wirkt auf den Ritter ein: die diabolische Laune, der ordinäre Witz, der gelegentliche Zug von Drolligkeit, Verschmitztheit und Schelmerei, der gesunde Menschenverstand, die faunische Lüsternheit, der Bocksgestank. Solche Spottgeburt von Dreck und Feuer liegt in Grabbe. In seiner Wildkatzennatur liegen urwüchsig tückische, lauernde List und ungeschminkte Grausamkeit. Die giftige Schlange, den Tiger, die Hyäne gestaltet sich seine Einbildungskraft mit Vorliebe. Freilich scheint der Bodensatz der Gemeinheit, der Abschaum des Rohesten in Berdoa ausgegeben zu sein und der Ritter erscheint ihm gegenüber gemäßigt. Berdoa und der Ritter *sind* beide Verräter und damit Vorwärtsbeweger der Handlung, beide sind Verführer. Bei beiden die gleiche gewaltsame Psychologie; blitzartig aufleuchtend, ohne vermittelnde Zwischenglieder: große Liebe – großer Haß; beide haben früher geliebt oder sie behaupten es vielmehr. Beide sind Kinder der Hölle, kommen aus der Nacht, predigen den Haß (Berdoas „Religion der Hölle“ IV_1); bei beiden liebt Grabbe Bilder von exotischem afrikanischen Kol*orit;* in beiden ist etwas Tierhaftes, Bestialisches. Beide triumphieren.

Auch der zynische Materialismus Don Juans erinnert an Berdoa. Beide tragen mephistophelische Züge und beide sind Gegenspieler ihres, wenn nicht idealen, so doch geistigeren Partners. Auffallende Übereinstimmung zeigt ihre Satire auf Konvention und Polizei. Alles Heilige ist ihnen ein Hohn und ein Spott. Bezeichnend ist, daß in beiden Dramen die religiösen Vorstellungen: Tod, Verantwortung, Jenseits, Gericht entweder skeptisch zersetzt oder durch eine damals vielleicht moderne Metaphysik ersetzt werden. Es ist, wie wenn ein jungdeutscher Poet Nietzsche dramatisiert. Gotland zittert vor dem Tod, Don Juan verlacht die Hölle, Faust ahnt in den echten Lebenswerten das Göttliche. Eine gewisse Steigerung und Variation desselben Gedankens ist nicht zu verkennen. – Das Gemeine, Irdische, Ordinäre drückt endlich auch den stärksten Prozentsatz der Leporellofigur aus. Die Gegen-

macht des Guten ist in beiden Stücken nur schwach ausgeprägt. Als mehr äußerliche Gleichheit mag hervorgehoben werden der sterbende Manfred und der sterbende Gouverneur; Grabbes Fantasie verweilt bei den letzten Augenblicken der Verscheidenden (z. B. schildert die erste Fassung des „Hannibal“ ausführlich seinen Tod durch Gift).

Gotland läßt sich auch mit Faust zusammenstellen. Ihre unbändige Unruhe, ihre ungestüme Leidenschaftlichkeit kennzeichnen die Gestalten eines jugendlichen Stürmers. Die Verzweiflung bringt beide der Hölle nahe; aber der Übergang zur Erkältung, zur Blasiertheit ist bei Faust schnell und unvermittelt, sie ist bei Gotland das letzte. Maßlosigkeit und Einseitigkeit geht bei beiden über das psychologisch Mögliche hinaus und entfernt sie vom Menschlichen; bei beiden dieselbe metaphysische Fantastik, der philosophische Schein. Gotland und Faust die Geistesmenschen — Berdoa und Don Juan die Sinnesmenschen. Aber dort geistige Verstiegenheit, hier Übertreibung ins Rohe und Wilde. — Gotland und Faust sind voller Stolz und das Äußerste ist ihnen, Tränen zu vergießen. Beide malen ihren Schmerz mit ähnlichen kolossalen Bildern. Bei beiden dieselbe Gewalttätigkeit, als ihnen etwas in den Weg tritt, derselbe Zerstörungsdrang; beide vergleichen sich mit Attila, dem Erderoberer. Beide wollen die Geliebte lieber töten, als sie andern überlassen, bei beiden ist die Geliebte der Inbegriff von Reinheit und Tugend. Bei beiden die Gleichgültigkeit beim Töten, beide machen ihrer Rachsucht Luft in Quälen und Foltern – ein Charakteristikum fast aller Grabbeschen Helden, darin sich das Krankhafte seines Wesens am erschreckendsten offenbart — und machen durch unedle Züge zweifelhaft, ob überhaupt Großes und Ideales in ihnen lebt. Beide fühlen, daß die Macht allein nicht beglückt; sie haben ein Bewußtsein ihrer inneren Vereisung. Bei Faust Sehnsucht, bei Gotland Gewissensqualen. Gotland zerbricht innerlich, bei Faust endlich die erleichternde Entladung der Reue.

Man sieht, was für Probleme den Dichter interessieren. Sie sind das Eigentümliche seiner Dramen. Fragen wie diese: Macht und Glück, Moral und Größe, das Übermenschenproblem und die Reue, Schuld und Sühne. Woher hat er die Tendenz seiner Lösungen? Aus der zeitgenössischen Literatur wohl kaum; aus der Philosophie, aus der Betrachtung der geschichtlichen großen Männer?

oder war es die innere Nötigung seiner eigensten Natur, die w
hier erkennen?

Es findet bei Grabbe eine vollständige Verkehrung, eine U
wertung aller Werte statt: Berdoas Bosheit, Gotlands Verzweifl
Don Juans Zynismus scheinen der Weisheit letzten Schluß
bedeuten. Oder: die Herrlichsten werden der Hölle Beute;
guten Schwächlinge kommen in den Himmel. Die Starken s
ohne Glück, die Schwachen ein verächtlicher Spott! Göt
dämmerung der alten Moral, Pansatanismus! Bei Grabbe ist Stur
und Drang durch romantische Ironie zersetzt. Er will zurück z
Natur; er kann aber das Gute seiner Position nicht halten — od
will er es nicht? — und fällt zurück ins Chaos. Gotland appelli
an die ewigen Gesetze, da ihn das menschliche Recht — wir haben
hier auf die allerdings bestehende Konfusion schon hingewiesen —
im Stich läßt. Er erklärt der Gesellschaft den Krieg. Bis dahin
gehen auch die Stürmer und Dränger. Aber Grabbe will weiter
gehen als andere. Gotland zerfällt auch mit dem Himmel, mit sich
selbst. Er wird Unmensch, der alles was Menschenantlitz trägt,
alles was gut, was Frieden hat, haßt; ja sogar die zurückstößt, die
ihm helfen wollen. Rache ist sein einziger Gedanke. Durch das,
wessen er sich entäußert, sinkt er herab zum Vieh — nur aus *Angst*
kümmert er sich noch um den Himmel. Man erkennt die reine
Negation, die herabziehende Tendenz, wenn man einen *Gotland*
neben starke Empörer wie Schillers Karl Moor, Klingers Guelfo u. a.
stellt. Die selbstquälerische Ohnmacht Gotlands erinnert an
moderne Helden. — In Berdoa ist das Natürliche verwildert und
bestialisch verzerrt; rein tierische Instinkte: Schadenfreude, Blutdurst,
Geilheit beherrschen den rohen Urmenschen. — Diesen Unmenschen
gegenüber erscheint Don Juan zunächst noch menschlich mit seinen
Grundsätzen: das Natürliche ist das Rechte; jeder tut was er *kann;*
jeder will vergnügt sein. Aber seine Stärke liegt doch auch nur in
der Negation. Denn Natur und Moral, d. i. Mitfühlen für andere,
sind für den echten Menschen keine Gegensätze. Hier sind glänzende
Partien, und die Satire gegen allerhand Heuchelei berührt wieder
ganz modern. Sie bilden ein berechtigtes Stück von Grabbes Weltanschauung und sind gleichzeitig starke Proben seines Talentes. Gesellschaftliche Scheinheiligkeit, Feigheit, die aus der Not eine Tugend
machen will, werden von Berdoa wie von Don Juan schonungslos

ıthüllt. Berdoa erfindet das Wort aus Feigheit fromm (I). Der öbel ist mitleidig (III), aber ein Starker wie Faust verschmäht das litleid als ein Zeichen der Kleinen und Schwachen. In der 'arallele zwischen Held und Mörder (IV) wird der Gegensatz von rfolgsmoral und Gesinnungsmoral offenbar. Auch die Polizeizene im Don Juan ist nicht ohne tieferen Humor. Das Thema ist: das ʒenie und die Polizei, Herrenmoral und feige Sklavenmoral. Don uan: ich erlaube mir alles was ich kann, ich bin der ich bin, ich ue was mir gefällt. So der Freigeist, der Stürmer und Dränger, las Genie. Und nun die Vertreter der Ordnung: ohne Mut und Kraft. Negro kann nur nachsprechen und angeben. Rubio unterscheidet zwischen großen und kleinen Verbrechern: „so'n kleines Mördchen“. Das erhebt sich über episodenhaftes Beiwerk hinaus und enthüllt uns, was der Dichter zu sagen hatte.

Faust und Gotland sind zwei kolossale Egoisten, Übermenschen, oder richtiger Menschen, die sich zum Übermenschentum entwickeln wollen, die auf einer Durchgangsstufe stehen. In beiden zeigt sich das Übermenschentum darin, daß sie sich erhaben fühlen über der Schuld: Gotland warf die innere Größe als schwächlich dahin, um sich in äußerer Größe auszudehnen; der Mensch kann und darf alles: ist die Religion Fausts. Aber beide sind glücklos: der schuldbeladene Gotland, der vor dem Jenseits Angst hat, und Faust, der alles kann und weiß und doch ohne Liebe ist. Erinnerungen üben ihren Zauber auf Gotland: der Mutter heilige Warnungsstimme, der Kindheit holder Reiz, der Heimat trauter Klang, die selbstlose, Liebe Cäcilias – aber er erwehrt sich ihrer: der frechste Lügner ist Erinnerung. Die Folge davon ist Absterben, innere Verwesung. Faust sehnt sich aus der Welt der Macht und des Wissens nach Liebe, Unschuld, Natur; und er findet Rettung und Heilung darin, daß er bereut und sühnt. – Ob der Übermensch überhaupt zum tragischen Helden taugen würde? Übermensch und tragischer Held: ein ethisch-ästhetisches Problem. Doch nur dann, wenn ein zureichendes Motiv da ist, warum er so geworden und so ganz abgewichen ist von anderer Menschen Weise. Das aber fehlt bei Gotland und Don Juan und Faust. Grabbe schafft rohe Unmenschen und verstiegene Übermenschen: beiden fehlt etwas. Kunstwirkung und moralische Wirkung sind keineswegs identisch; aber es besteht ein Zusammenhang, sofern das Kunstwerk das Leben abspiegelt. Und so fällt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Leben

ineinander mit der Forderung der Wahrheit des Kunstwerkes. Darum leiden seine Stücke, wie sehr er auch in der Intensität und Leidenschaftlichkeit im einzelnen hervorragen mag, an Unverständlichkeit und an Zusammenhanglosigkeit. Ohne den Sieg der menschlichen Gefühle, ohne Furcht und Mitleid, keine Tragödie.

Grabbe wollte in seinen Dramen etwas Bestimmtes sagen. Wir haben Fragmente einer kühnen Weltanschauung, die modern und revolutionierend sein will. Aber etwas ganz Originelles, Neues, Beglückendes intuitiv zu erfassen und schöpferisch zu gestalten — dazu reicht die poetische Kraft, die durch innere Schicksalstücken gelähmt war, nicht. Es bedurfte zahlreicher und starker Anregungen und Anstrengungen, ehe sich das, was in ihm gärte, loslöste, ehe seine Seele ihr Geheimnis offenbarte. Es bleibt bei imponierenden Anregungen, die in die Zukunft wirken. Das Stoffliche in einer höheren Form zu konzentrieren, durch einen einheitlichen Stil zu adeln, war nicht sein Bestreben, das auf Ursprünglichkeit und realistische Darstellung ausging. Die Macht des Zweifels, das Häßliche, die Disharmonie waltet *in seiner* düsteren Fantasie, Chaos und Verfall stellt er in grauenvoller Wirklichkeit dar. Denn er war selbst ohne Glück, ohne Schönheit, ohne Harmonie. Eine problematische Natur, die sich nicht anpassen kann und die doch nicht Genüge und Frieden in sich zu finden vermag; in ihm eine gehemmte psychische Kraft, die nicht zur Resignation kommen will und die sich dann doch nur entladen kann in blindem Zerstörungsdrang, der sich ebenso nach *innen* wie nach außen richtet, statt in schönheitsvollem Tun und beglückender Schöpferlust. Und mit Bedauern fühlen wir, daß hier nicht urwüchsige Kraft gärt und überschäumt, um dann sich zu läutern und auszureifen, sondern das Große und Bedeutende, das in Grabbe lag, trug den Keim der Zerstörung von Hause aus in sich. Wie auch die Nachtschattenpflanze das Licht sucht, berauscht der Dichter sich in ohnmächtiger Sehnsucht an Wahngebilden von Kraft. Wir können an dem natürlichen wie an dem künstlerischen Gebilde erkennen, ob es aus gesunder oder aus kranker Wurzel hervorsprießt. Auch ohne die Lebensumstände zu kennen, fühlen wir aus „Gotland“ und „Don Juan und Faust“ heraus die besondere Tragik Grabbes, der dann an der Historie — soweit wie möglich — gesundete.

Uhlands Vorlesung über nordische Sage.

Von

Wilhelm Moestue (Steglitz bei Berlin).

Nach dem Erlöschen des Landtagsmandats im Jahre 1826 fand Uhland endlich die langersehnte Muße zu eingehenden Studien auf seinem Lieblingsgebiete, der Sagengeschichte der germanischen Völker. Durch fleißige Lesung der altskandinavischen Literatur in Übersetzungen, wie wir sie seit seiner Tübinger Studentenzeit verfolgen können, hatte er die Überzeugung gewonnen, daß der Norden uns die umfangreichsten und wichtigsten literarischen Denkmäler aufbewahrt habe, und deshalb mußte sofort das Studium derselben auf breitester Grundlage in Angriff genommen werden. Naturgemäß konnten die oft mangelhaften Übersetzungen dem gereiften Gelehrten nicht mehr genügen, und so sehen wir denn den Vierzigjährigen an der Hand von Jakob Grimms Grammatik die Elemente des Altnordischen studieren. Bei Antritt seiner Professur zeigt er sich der nordischen Sprachen so weit mächtig, daß er jeden Text ohne nennenswerte Schwierigkeiten interpretieren kann. Die Beschäftigung mit dem nordischen Geistesleben nimmt nunmehr einen breiten Raum innerhalb seiner gelehrten Tätigkeit ein, sei es, daß er dasselbe zur Erläuterung deutscher Sagengeschichte in großem Umfange heranzieht oder ihm selbständige Studien widmet.

Nachdem ich in meiner Schrift: „Uhlands nordische Studien" (Tübinger Dissertation, Berlin 1902, Verlag von W. Süsserott) die Entwicklung und den Umfang dieser Studien festgestellt habe [S. 8 – 44], will ich in der vorliegenden Abhandlung die Vorlesung über nordische Sage, gehalten im Winter 1831/32, einer kritisch-ästhetischen

Würdigung unterziehen.[1]) Wie weit Krejči in seiner tschechisch geschriebenen Abhandlung: „Uhlands skandinavische Studien" (Sitzungsberichte der Kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften in Prag 1897) mein Thema berührt, vermag ich aus seiner kurzen deutschen Inhaltsangabe im Euphorion V, 607 f. nicht zu ersehen.

———

Uhland hätte beabsichtigt, in genanntem Semester die ganze Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker abzuhandeln. Wie war es nun möglich, daß er gegen die ursprüngliche Disposition nicht einmal die germanische, sondern nur die nordische Sage bewältigte? Die Antwort hierauf ist eine doppelte. In erster Linie fesselt die unermeßliche Fülle poetischen Stoffes in der nordischen Literatur seinen dichterischen Genius so gewaltig, daß er sich fast nicht loszureißen vermag. An mehreren Stellen betont Uhland ausdrücklich, teils unter Hinweis auf Fr. Schlegels Vorlesungen (1812) S. 254–56, die poetische Einheit der Weltanschauung, wie sie in der Götter- und Heldensage, den Balladen, Ortssagen und Märchen ihren Niederschlag gefunden hat. (Vgl. Schriften VII, 84. 85. 135. 457.) War es bereits ein eines Dichters durchaus würdiger Gedanke, eine Sagengeschichte, d. i. Geschichte der mündlichen Überlieferung zu schreiben, im Gegensatz zu der hergebrachten Literaturgeschichtsschreibung, welche die Lebensverhältnisse des Verfassers, die Art der Überlieferung, die Zeit der Abfassung, das Kunstwerk als solches behandelt, so zeigt auch die Durchführung im einzelnen, daß der Verstand des Gelehrten und das Gemüt des Dichters gleichen Anteil an der Ausarbeitung des Kollegs gehabt haben. So treten an vielen Stellen Kritik und Polemik ganz zurück, um einer schlichten Darstellung und sinnigen Erklärung des Inhalts der Überlieferung Platz zu machen, und wir werden unten an Uhlands Art, seine Stellungnahme zu gewissen Streitfragen zu begründen, das geheime Walten seines Dichtergeistes verspüren.

Der zweite Faktor, der Uhland beim nordischen Altertum so lange hat verweilen lassen, ist sein in dieser Periode vorwiegendes Interesse an der Mythologie, das denn auch an den reichen Schätzen

[1]) Gelegentlich wird auf die inhaltlich dazugehörige Vorlesung über deutsche und romanische Sage, im Sommer 1832 gehalten, verwiesen werden.

nordischer Mythen seine vollste Befriedigung finden konnte. In allen Gattungen der literarischen Überlieferung spürt er den mythischen Vorstellungen nach, deren „Gepräge im Norden viel schärfer bewahrt ist“ (VII, 518), und weist uns eine lückenlose Kette von den Göttergestalten der Edda über Saxos und Snorris Gottmenschen zu den Elfen, Zwergen und Gespenstern, ja zu den Engeln der späteren Volkslieder auf (VII, 449). Beide Interessen, das poetische und das mythologische, bekämpfen sich zwar theoretisch, insofern „die Mythengeschichte durch all die bunten Entfaltungen der Dichterfabel nach philosophischer Einheit strebt, die Sagengeschichte sich dagegen an der reichsten poetischen Mannigfaltigkeit vergnügt“ (Einleitung S. 8); doch in praxi hat Uhland diese Gegensätze auszugleichen gewußt.

I. Mythologie.

Wie verhält sich Uhland zu den Quellen? Es ist schon angedeutet, daß er die gesamte literarische Überlieferung der mythologischen Forschung nutzbar zu machen suchte, offenbar nach dem Vorgange Mones, der als erster die Heldensage für seine Geschichte des Heidentums im nördlichen Europa 1822 (5. und 6. Teil von Creuzers Symbolik und Mythologie der alten Völker) ausbeutete. Daß alle diese Quellen „echt“ seien, wie man sich lange Zeit hindurch recht schief ausdrückte, d. h. daß sie den reinen Volksglauben der Nordleute unverfälscht widerspiegeln, erschien Uhland über allem Zweifel erhaben. Sehr bezeichnend ist seine Begründung; dem Dichter sind nicht so sehr P. E. Müllers kritische Bemerkungen (in seiner Schrift: „Über die Echtheit der Asalehre und den Wert der Snorronischen Edda“, aus der dänischen Handschrift übersetzt von L. C. Sander, Kopenhagen 1811) als W. Grimms und E. G. Geijers allgemeinere Gesichtspunkte maßgebend. W. Grimm leitete die Echtheit aus der inneren Lebenskraft dieser Göttersage ab, während Geijer „den Beweis aus dem Zusammenhange der Göttersage mit dem Ganzen der Literatur und Bildung des alten Nordens führt“. (VII, 29.)

Die Frage nach dem Ursprung der Mythen, wie sie die vergleichende Mythologie z. B. Finn Magnussen in seiner „Edda-

lehre" und Görres in seiner „Mythengeschichte der asiatischen Welt" gestellt und beantwortet hat, scheidet Uhland aus dem Rahmen seiner Vorlesung aus, übernimmt aber das Hauptergebnis, daß die nordische Mythologie als ein Ableger der uralten asiatischen Religionssysteme zu betrachten sei und mit der Bevölkerung von Osten her zugleich dorthin verpflanzt sei. Er meint einer näheren Untersuchung der Frage um so eher entraten zu können, als jene Mythen ein in sich abgeschlossenes Ganzes mit einem spezifisch nordisch nationalen und klimatischen Gepräge darstellen. Mit aller Entschiedenheit sträubt sich Uhland gegen die Geijersche Hypothese, wonach der aus Joten, Vanen und Asen bestehende Götterhimmel ein Ausgleichsprodukt von aufeinander platzenden und sich bekämpfenden Vorstellungen verschiedener Völker sei. Hier legt sich der Dichter mit seiner ganzen Persönlichkeit gegen den profanen Eindringling ins Zeug, der ihm die poetische Einheit seines mythischen Weltgebäudes zu zerstören droht. Eine andere Theorie, welche die Verehrung Thors den Norwegern, Freyers den Schweden, Odins den Dänen zuschreibt, weist er nicht so schroff von der Hand, erkennt sie aber auch nicht gerade an. Vielmehr macht er den Versuch, die Deutung jener drei Göttergestalten „auch ohne solche mehr äußerliche Sonderung" durchzuführen. (VII 344/45.) Unabhängig hiervon ist jene Auflösung des Götterhimmels in seine historischen Bestandteile ein Menschenalter später von Henry Petersen postuliert worden. (Om Nordboernes Gudedyrkelse og Gudetro i Hedenold, Kopenhagen 1876.)

In seiner Mythendeutung hat Uhland sich selber dadurch Eintrag getan, daß er den Begriff der Allegorie beibehält, den Creuzer und Finn Magnussen für alle Mythen in Anspruch nehmen, der aber bereits 1825 von Karl Otfrid Müller bekämpft worden ist: „Mythus und Allgorie sind ganz auseinanderliegende, auf verschiedenem Boden stehende, in anderen Epochen der Geistesbildung vorkommende Begriffe. Der Mythus meint es so, wie er es *sagt;* jene aber *ἄλλο μὲν ἀγορεύει, ἄλλο δὲ νοεῖ.*" (Man vgl. hierzu Ernst Siecke: Mythologische Briefe, II. Berlin, Ferd. Dümmler, 1901, 260ss. und A. Heuslers Rezension, Anz. f. d. A. XXVII, 225ff.) Wenn Uhland (S. 38) erklärt, daß die Mythen nur in ihren Grundzügen allegorisch seien, im übrigen aber sehr bald ein selbständiges Leben beginnen, oder wenn er (S. 353) versichert, er könne sich

:i der Annahme der iotischen und vanischen Götter als bloßer llegorien sich nicht vorstellen, wie diese dann Gegenstand religiöser :heu und Verehrung hätten sein können, so stimmt hierzu sehr :hlecht seine allegorische Auslegung des Sifmythus (S. 43) und es Gerdrmythus (S. 46), und gar in der Abhandlung von Thor 1836), in der das Allegorisieren auf die Spitze getrieben ist, hat r seinen guten Grundsatz ganz vergessen. Ein entschiedener Vorzug einer Deutungsweise ist die Mannigfaltigkeit seiner Erklärungs›rinzipien gegenüber der Einseitigkeit der meisten seiner Vorgänger, a auch Nachfolger bis in die neueste Zeit hinein. (Vgl. Sieckes /ersuch, alle Thorsmythen auf den Mond zu beziehen.) Er sieht n der Göttersage Personifikationen physischer und geistig-sittlicher Kräfte (VII, 66. 80) und konstruiert eine fein abgestufte Skala von dem grob sinnenfälligen Element bis zur abstrakten Idee. Das komplizierte umfängliche Mythengebäude müsse eine lange Entwicklung innerhalb der nordischen Periode hinter sich haben, mit der Tendenz, die ursprünglich physischen Kräfte immer mehr in den Bereich des geistigen Lebens zu erheben.[1]) Uhland steht hier unter dem Einflusse von Görres, der in den Mythen die ganze Naturansicht der alten Zeit chronologisch, astronomisch,[2]) physisch, geographisch, historisch und philosophisch dargestellt findet, und von Geijer, welcher in ihnen eine Geschichte der Natur, der Menschen und Religionen und endlich des Volkes selbst erblickt. Mit aller Entschiedenheit tritt er Finn Magnussen entgegen (VII, 284), der alles physikalisch zu erklären bemüht ist, und ebenso der einseitig historischen Deutung Snorris und Saxos, die in Suhms und Schönings Annahme dreier historischer Odine wieder auflebte. Aber dieses Verdeutlichen von Naturvorgängen und Personifizieren geistiger Kräfte erklärt ihm das eigentümliche Gepräge dieses Mythensystems nicht zur Genüge; ihm ist der Mythus in letzter Linie eine Offenbarung der dichtenden Volksseele. Lassen wir ihn selber sprechen:

„Erkennen wir in dieser ganzen Mythenwelt nicht die frei waltende Kraft der Fantasie, so entgeht uns ihr Bestes und Eigentümlichstes und übrig bleibt uns, als Frucht alles aufgewendeten

[1]) Vgl. auch VII, 277 Zur deutsch-nordischen Heldensage.

[2]) Vgl. Uhlands bedingte astronomische Deutung des Brettspiels der Götter VII, 378.

Scharfsinnes nichts als der Bodensatz naturgeschichtlicher Binsenwahrheiten und zweifelhafter Philosopheme, die für unsere Zeit durchaus keinen spekulativen Wert haben können.“ (VII, 38.) Ähnlich äußert er sich S. 352:

„Diese Naturwesen, einmal ins Leben gerufen, traten unter sich, jedes nach seinem persönlichen Charakter, in Handlung, und so dichteten sich jene mannigfachen Naturmythen der Edda, deren Sinn wir nie durch philosophische Abstraktion, sondern nur wieder mit demselben naturbelebenden Blicke erreichen werden, der ihnen das Dasein gab.“

Mit Recht betont Uhland die Weiterentwicklung und vielfache Verquickung einfacher mythischer Vorstellungen in der Fantasie und verwahrt sich von diesem „poetischen“ (von Geijer inspirierten) Standpunkt aus gegen den Versuch, für jede Einzelheit eine Beziehung auffinden zu wollen. (VII, 38. 53.) Er hat damit, wenigstens in der Theorie, dasjenige Element anerkannt, welches Heusler (a. a. O.) das novellistische nennt, und es ist sehr zu bedauern, daß ihm während des Semesters bereits dieser so wichtige Grundgedanke aus dem Gedächtnis entschwunden ist. (Vgl. den Gerdrmythus S. 46.)

Haben wir Uhland in seiner Mythendeutung nur bedingte Anerkennung zuteil werden lassen, insofern wir seine Prinzipien als fruchtbare Neuerungen charakterisierten, aber seine Praxis im Widerspruch mit ihnen fanden, so zollen wir ihm unsern ungeteilten Beifall in den folgenden Punkten, in denen er die Errungenschaften späterer Forschung vorwegnahm. Hierher gehört die Betonung der Wichtigkeit des etymologischen Studiums für die Mythologie (VII, 30), und zwar drei Jahre vor dem Erscheinen der Grimmschen Mythologie. Es schmälert sein Verdienst durchaus nicht, wenn er ein Geständnis seiner eigenen Inkompetenz auf diesem Gebiete voraufschickt und auf J. Grimms in der Einleitung zu den „Rechtsaltertümern“ (XVIII) gegebenes Versprechen hinweist, an dessen Erfüllung er die größten Hoffnungen knüpfe. Bezeichnend ist es, daß er in der Frage, ob man mit Snorri und Saxo die Götter als vergottete Menschen, die aus Asien eingewandert seien, zu betrachten habe, die Etymologie als oberste Instanz dagegen entscheiden läßt.

Unsere Bewunderung erheischt ferner die Einordnung der Elementargeister in sein System. Uhland wird damit ein Vorläufer

von Schwartz, der das Gebiet der niederen Mythologie zuerst in größerem Stile bearbeitet hat. Uhland sagt (VII, 382):

„Wenn man erwägt, wie dieses Geisterreich in übereinstimmenden Hauptzügen bei Völkern verschiedenen Stammes und sonst auch bedeutend verschiedener Glaubenslehre sich ausgebreitet hat, so erkennt man in ihm das ursprünglichste und allgemeinste Element der mythischen Naturanschauung, aus dem dann erst die eigentümlichen Göttergestalten jeder besonderen Mythologie aufgetaucht sind. Wurden diese durch die Herrschaft einer neuen Lehre zerstört, so trat die Auflösung in jenes freiere Element wieder ein. Die luftigen Elementargeister schlüpften den exorzisierenden Bekehrern zwischen den Fingern durch, und sie werden auch nicht weichen, solange die Völker noch mit einiger Einbildungskraft die Natur anschauen, deren wunderbares Leben sie umgibt."

Schließlich hat Uhland noch in seinen Ausführungen über den Grund des Elfenglaubens (VII, 394–96) auf ein Element der Mythenbildung hingewiesen, das zu seiner Zeit und teilweise noch heute stark unterschätzt wird. Es heißt da (VII, 395):

„Wenn uns aber auch schon der Drang der Fantasie und des Gemüts genügt, so ist doch nicht zu zweifeln, daß auch Erfahrungen aus dem Leben mit unterliegen." Weit mehr noch als hier zugegeben, wird man dem Gefühlsleben einen bestimmenden Anteil an der Mythenerzeugung einräumen müssen. Das Gefühl der Ohnmacht gegenüber höheren Mächten und die Furcht vor ihnen sind mythenbildende Faktoren, die sich heute noch bei Gebildeten und Ungebildeten wirksam erweisen und nicht etwa ein stark ausgeprägter Erkenntnistrieb. Wie der moderne Bauer hat sich der alte Germane nicht so sehr um die Erklärung von Naturanschauungen an sich bekümmert, sondern weit mehr, insofern sie ihn in seinen eigensten Lebensinteressen trafen und sein Innerstes mächtig erschütterten, so das unheimliche Heulen des Sturmes in der Nacht, das krachende Getöse des Donners im Gebirge, oder der reißende Strom, der schon viele Menschenopfer gefordert hat.

Das Kapitel „Göttersage" ist folgendermaßen disponiert:

1. Quellen.
2. Umriß der Göttersage.
3. Erklärung derselben
   a) vom physikalischen Standpunkt aus.

b) vom sittlichen
c) „ historischen
d) „ poetischen Standpunkt aus.

Eine besondere Freude bereitet es Uhland, Spuren nordischer Glaubensvorstellungen in der deutschen und romanischen Überlieferung aufzuweisen.

1. Übereinstimmung der Reihe bei Tacitus: a) Tuisto, b) Mannus, c) die Stammväter der Ingaevonen, Istaevonen, Herminonen mit der nordischen Reihe: a) Buri, b) Bör, c) Odin, Vili, Vé.

2. Beweis für die Gleichung Mercurius (bei Tacitus) = Odin (481 ff.).

3. Veleda (Tac. Ann.) sei eine Walküre des Batavers Civilis.

4. Den Taciteischen Bericht von der Nerthus bringt er mit Saxos Berichten von Frodi (der allgemeine Friede, das Herumführen in einem Wagen) sowie mit Erzählungen über den Gott Freyr, den Sohn des Niordr, zusammen, wodurch die sprachliche Gleichung Nerthus = Niordr auch eine materielle Grundlage bekomme.

5. Die normannischen Sagen von Robert dem Teufel und Richard Ohnefurcht, die innerlich durch denselben finstern, von nordischer Abkunft zeugenden Geist verbunden seien, enthalten eine Reihe nordischer Motive. So sei Brundemor in der zweiten Sage gleich Bruni, einem Beinamen Odins, und auch Ritter Hellequin führe zu Odin, indem Hellequin sprachlich gleich Helgi zu setzen sei, auf den im Normannischen Odins Funktionen als Führer der wilden Jagd übertragen zu sein scheinen, vgl. normannisch: chasse Hennequin, auch in lateinischen Chroniken Englands nach der Eroberung: milites Herlikini und Familia Helliquini (613 und 665).

Mit Genugtuung stellt Uhland am Schluß des ganzen Zyklus (665) fest, daß er nun wieder bei seinem Ausgangspunkt, der Gestalt Odins, angelangt sei. (Über Robert den Teufel vgl. Karl Breul, Sir Gowther, S. 110 ff. Ferner über Anklänge germanischer Mythologie in den Karlsepen, G. Ostertage, Z. f. rom. Ph. XI, 12, dazu Rec. Romania 17, 318; 18, 324.)

II. Heldensage.

Die Frage nach dem Wesen der Heldensage war von den Brüdern Grimm in entgegengesetztem Sinne beantwortet worden. Hatte J. Grimm in seiner 1813 erschienenen Abhandlung „Gedanken über

Mythos, Epos und Geschichte" (Fr. Schlegels Deutsches Museum, auch Kl. Schriften IV, 74 ff.) in der Heldensage eine Durchdringung historischer und mythischer Elemente erblickt, so hatte W. Grimm die Poesie als das Bleibende, Wesenhafte gegenüber jenen zufälligen historischen und mythischen Zutaten charakterisiert. (1821, 26. Juni, Brief an Karl Lachmann, Z. f. d. Ph. 2, 355, und 1829 in der „Heldensage"; in bezug auf die dänischen Volkslieder hat W. Grimm diesen Gedanken bereits 1811 in der Vorrede zu seinen „altdänischen Heldenliedern, Balladen und Märchen" ausgesprochen, offenbar unter dem Einflusse von Peter Syvs Einleitung, abgedruckt in der Sammlung von Abraham, Nyerup und Rahbeck, 1812–14, II, 338.) Unabhängig von W. Grimm war Uhland zu derselben Auffassung gelangt, wie er anläßlich des Erscheinens der „Heldensage" 1829 in einem Briefe an den Freiherrn von Laßberg bezeugt. (Pfeiffer, Briefwechsel Uhland-Laßberg, 1. Oktober 1829.) Doch ein tieferes Eindringen in das Studium der Sage, wie es im Hinblick auf die Vorlesungen notwendig wurde, überzeugte Uhland bald von der Einseitigkeit seines Standpunktes. In unserer Vorlesung hat er unter Beibehaltung des Kernes seine Ansicht dahin erweitert, daß Mythus und Geschichte wesentliche Faktoren der Sagenbildung darstellen. Doch zeigt sich auch hier wieder, wenigstens für das Gebiet der Geschichte, die Erscheinung, daß Uhlands Praxis mit der Theorie nicht Schritt halten kann oder will. Dankbar übernimmt Uhland zum Teil die historischen Ergebnisse seines Gewährsmannes P. E. Müller, aber dieselben durch eigene Forschung zu erweitern, ist er weder in der Lage, noch liegt es in seiner Absicht. Vielmehr haben wir bereits gesehen, wie die einzelnen Abschnitte dieser Vorlesung durch das vorwiegende Interesse an der Mythologie zusammengehalten werden, und so ist er denn in erster Linie bemüht, dem mythischen Elemente zu seinem Recht zu verhelfen. Er erkennt zwar mit W. Grimm eine reinliche Scheidung zwischen Götter- und Heldensage als notwendig an, gegen Grimm aber hält er daran fest, daß man erst aus der Vereinigung beider ein klares Bild von der Vorstellungswelt der alten Germanen erhalte. Aus dieser Anschauung heraus, die er bei Gelegenheit der deutschen Sage im Sommer 1832 näher begründet hat (VII, 529/30), wählt Uhland aus dem weitschichtigen, ungleichartigen Sagenmaterial vorwiegend solche Sagen aus, die diesen oder jenen mythischen Zug

bewahrt haben. Für ihn sind die Heldensagen mit der odinischen Glaubenslehre zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen, und während W. Grimm die wenigen mythischen Vorstellungen der deutschen Heldensage als unecht verbannen möchte, sucht Uhland dieselben als kümmerliche Überbleibsel eines ehemals reich entwickelten Mythus zu erweisen, der nur der Gewalt des Christentums habe weichen müssen. (VII, 530 – 36.)[1])

Der W. Grimmschen Unterschätzung des mythischen Elements stand eine Überschätzung desselben bei Mone gegenüber (a. a. O.), die Uhland ebenfalls bekämpft. Mone hatte die Heldensage als eine vermenschlichte, getrübte und gesunkene Göttersage hingestellt, eine Ansicht, die später in Karl Lachmann und Müllenhof begeisterte Vertreter fand und kürzlich von Siecke (a. a. O.) in bezug auf die homerischen Helden erneuert worden ist. Wenn Uhland auch zugibt, daß dieser Vorgang möglich ist und ihn an zwei Beispielen als wirklich vollzogen erweist, nämlich an der Übertragung des Wechselgesprächs zwischen Niǫrdr und Skadi auf Saxos König Haddingus und seine Gemahlin, sowie an der Eingliederung des Baldr-Hodr-Mythus in die dänische Königsgeschichte Saxos (VII, 92 – 98), so sei dieser Fall keineswegs der allgemeinere. Auch Mones Deutung der Friđþiofs-Saga (VII, 193), wonach diese eine Glaubensfehde zwischen Licht- und Wasserdienern darstelle, verwirft er. Wir gewahren hier wie auch in seiner Polemik gegen Lachmann im folgenden Kolleg (VII, 530) einen feinen philologischen Takt, der ihn von den dilletantischen Rekonstruktionsversuchen der Folgezeit (Simrock, Hahn u. a.) fernhielt.

Durch alle Kritik des Gelehrten hindurch klingt aber in vollen Akkorden jene poetische Grundauffassung der Sage. Es ist überflüssig, auch an dieser Stelle jenes unübertreffliche Gleichnis zu zitieren, in welchem der Dichter bereits im Sommer 1830 die Quintessenz seiner Forschung zusammengefaßt hat. (VII, 138.) Die Sage ist ihm ein lebender Organismus, dessen Seele das Seziermesser des Kritikers nie aufdecken wird, dessen Pulsschlag nur ein empfängliches Dichtergemüt fühlen kann. So sagt er von der Starkathersage, daß es in ihr keine Anachronismen gebe, weil sie der

[1]) Für die Nibelungen- und Hegelingensage. Dagegen bringt er die Amelungensage mit dem iranischen Heldenbuche zusammen (538 – 48).

ganzen Heldenzeit angehöre, und daß die von ihr auszusondernden Bestandteile, insofern sie nämlich nicht ursprünglich mit ihr verbunden wären, ihr dennoch vermöge ihrer natürlichen Entwicklung gebühren (VII, 276). (Vgl. auch VII, 317 zur Raynar-Lodbrok-Sage.)

Sagenverwandtschaft. Die sich im großen und ganzen streng im Rahmen der nordischen und deutsch-nordischen Überlieferung haltende Vorlesung eröffnet an vier Stellen einen Ausblick in den Sagenkreis anderer Völker:

1. Uhland lehnt es ab, mit Simrock die Brutussage als Quelle für die Amlethsage zu betrachten. (VII, 210 ff.)

2. Das in der Fridlevsage begegnende Motiv, wonach sich als Vorzeichen einer Schlacht das Meer von dem Blute eines versunkenen Helden rötet, weist Uhland in einem neugriechischen Volksliede nach. (VII, 224 f.)

3. Zu dem Liede von der in eine Nachtigall verwandelten Jungfrau zieht er Philomele heran. (VII, 401.)

4. Die Weissagung der dritten Norne, daß Nornagestr nur so lange leben solle, als die neben ihm angezündete Kerze brenne, habe auffallende Ähnlichkeit mit der griechischen Sage von Meleager. (VII, 333.)

Zwar will Uhland im letzten Falle nicht entscheiden, ob die Sage etwa auf gelehrtem Wege nach dem Norden gekommen sei, oder ob die Kerze der natürlichen Vergleichung zwischen dem sterbenden Menschen und einer erlöschenden Flamme die Entstehung verdanke; in den beiden anderen Fällen begnügt er sich jedoch damit, eine allgemeine, wunderbare Sagenverwandtschaft zwischen den verschiedensten Völkern zu konstatieren und antizipiert so die Resignation der modernen Forschung gegenüber der Zuversicht, mit der die Grimm in späteren Jahren ihre Lehre von der Urverwandtschaft und Sophus Bugge seine Entlehnungstheorie ausbaute. (W. Grimm hatte bereits 1811 in seiner Einleitung zu den altdänischen Heldenliedern usw. eine solche innerliche Übereinstimmung und geheime Verwandtschaft neben einer Entlehnung infolge von Wanderungen und Ehen angenommen. Kl. Schr. I, 201.)

Uhland disponiert das Kapitel „Heldensage“ folgendermaßen:

1. nordische Sagen
   a) aus isländischer Quelle
   b) aus Saxo Grammaticus.
2. deutsch-nordische Sagen.

Dabei schließt er die Thidrekssage wegen ihres deutschen Ursprungs von der Betrachtung an dieser Stelle aus. Bemerkenswert ist es, daß wir auf Schritt uud Tritt Uhlands Lieblingsschriftsteller und treuen Lebensgefährten (seit seinem 15. Lebensjahre etwa) Saxo Grammaticus begegnen; es fällt schließlich auf, daß er bei Besprechung der Frithjofsage mit einer Fußnote abgespeist wird und bei der Volundrsage ganz fehlt. Die Reihenfolge der Sagen ist nicht nach einem leitenden Prinzip geregelt; für die dem Saxo entnommenen Sagen ist einfach dessen chronologische Folge maßgebend. Doch ist vielfach der Zusammenschluß von zwei oder drei Sagen zu einer Gruppe unverkennbar:

1. Von der Frodi-S., die ihm aus der lebendigsten Anschauung der Natur entsprungen ist, leitet zur Hervarar-S. mit ihren Heidreks gátur die Bemerkung über, die poetischen Bilder, in denen der Mythus spreche, seien in der Folge zu Rätseln geworden. (VII, 109.)

2. Hrolfs-S. und Halfs-S. sind die dänische und norwegische Variation desselben Themas.

3. In der Uffo-S. und Hamleth-S. straft der Sohn das an dem Vater geübte Unrecht, Uffo durch Körperkraft und Geschicklichkeit, Hamleth durch List.

4. Uhland weist selber (VII, 225) auf die Zusammengehörigkeit der Liebesgeschichten von Othar und Syrith, Alf und Alvild, Hagbarth und Sygne bis Saxo VII hin; auch P. E. Müller, *Critisk* Undersögelse af Danmarks og Norges Sagnhistorie eller om Troværdigheden af Saxos og Snorros Kilder, Kopenhagen 1823, S. 106. Danach ist Axel Olrik: Kilderne til Sakses Oldhistorie II, 230 zu korrigieren: „Det er tidligst paapeget af Svend Grundtvig (Heroisk Digtning 54 – 57), at en hel række af sagn i Sakses 7de bog hörer sammen ved et poetisk fællespræg."

Die unter dem fast unerschöpflichen Material getroffene Auswahl von Sagen verrät wieder deutlich das so oft festgestellte Zusammenwirken des Dichters und des Mythologen. Einerseits betont Uhland an mehreren Stellen die unverkennbare poetische Schönheit (z. B. Regner VII, 204 und Uffo 216), und wir begegnen hier all den Gestalten und Motiven, die den Jüngling mächtig ergriffen und zu dichterischer Gestaltung angeregt haben. Die lichte Gestalt Baldrs scheint ihn ganz besonders angezogen zu haben, denn er widmet ihr einen unverhältnismäßig breiten Raum (VII, 22 – 24.

93 — 98. 194 95). Andererseits erscheint die Heldensage in unserer Vorlesung der Mythologie untergeordnet; sie hat, abgesehen von ihrem poetischen Wert, für ihn nur insofern Interesse, als sie das im Kapitel Göttersage entworfene Mythensystem zu ergänzen geeignet ist. (VII, 86. 199.) In erster Linie ist hier die Person Odins in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit herausgearbeitet, vgl. Hrolf, Hadding, Nornagest; Thor tritt noch wenig hervor (Halfdan). Welche Fülle mythischer Vorstellungen bietet allein die Fridlevsage: die Nornen, der Riese Hythin, das Roß, der Hund, die drei Schwäne, das rotgefärbte Meer. Dazu kommen die Walküren (Regner), das Zauberwesen (seið der Sculda und der kämpfende Bär in der Hrolfs-S.) und andere Züge aus dem Volksaberglauben. Der Mangel an mythischer Belebung in der Frithjof-S. verstimmt ihn förmlich; derselbe werde auch nicht durch die Wärme der Empfindung in dem Liebesverhältnisse Frithjofs und Ingeborgs vergütet (VII, 193).

Die Durchführung im einzelnen ist unverkennbar durch pädagogische Rücksichten bestimmt worden. Weit davon entfernt, seinen Hörern lediglich eine Fülle philologischen Materials darzubieten, hatte er sich das hohe Ziel gesteckt, ein lebendiges Anschauen des Stoffes bereits durch seinen Vortrag zu vermitteln. Da mußte denn vieles fortgelassen werden, was das Gesamtbild trüben konnte, z. B. die vielen widerspruchsvollen Feldzugs- und Schlachtschilderungen, die lediglich in der Fantasie Saxos ihren Ursprung haben, aber es mußten auch viele Episoden bis ins kleinste Detail verfolgt werden, um Vortragsart und Stil der Sagaerzähler und des dänischen Historikers hervortreten zu lassen. Seinem S. 11 ausgesprochenen Grundsatz gemäß übernimmt er ganze Partien des Originals, besonders direkte Reden und Strofen in großer Zahl, wobei er den Saxo lateinisch, die Fornaldar Sögur mit Rücksicht auf seine Hörer deutsch gibt; sogar die typische, naive Versicherung des Sagaerzählers, daß die Sage nun zu Ende sei, glaubt er seinen Hörern nicht vorenthalten zu dürfen. (Z. B. VII, 155; vgl. auch 251: „Das war lange nachher allkundig.")

Saxos derb-sinnlichen, lasziven Stil sieht sich Uhland an mehreren Stellen zu mildern genötigt.[1])

---

[1]) Er läßt Hamleths Verkehr mit seiner collactea aus. Saxos Schluß der Othar-Syrith-Episode: „genialem thorum nuptura conscendit" ersetzt

Über die pädagogische Rücksicht hinaus weist es, wenn Uhland Fridlev gegen Saxos Vorwurf in Schutz nimmt, als habe er einen Begleiter verräterischer Weise umgebracht. (Post haec comitem crebro contusum silice exanimavit.) Vermutlich sei er mit dem Pferde im reißenden Strome umgekommen. (221.) Solche Ummotivierung begegnet noch einmal bei der Othar-Syrith-Episode (227): während P. E. Müller (a. a. O.) Syriths schließliches Aufblicken aus der weiblichen Eifersucht erklärt, läßt Uhland die Reue über ihre bisherige Verschlossenheit und über das dem Othar zugefügte Herzeleid den Bann lösen, in dem ihre jungfräuliche Scheu sie festgehalten hatte. Dort eine Schwäche, hier ein edler Zug: schärfer kann sich der Gegensatz zwischen dem verklärenden Dichter und dem erklärenden Gelehrten nicht ausdrücken. So heben sich uns diese so unscheinbaren Züge aus der Sfäre des Zufälligen und lassen uns einen tiefen Blick in Uhlands edel-humanen Charakter tun.

III. Balladen.

Uhlands Bekanntwerden mit dem skandinavischen Volksliede ist spätestens für die erste Hälfte des Jahres 1804 anzunehmen. Uhland lernte damals Gerstenbergs Übersetzung der Elvershöi kennen.[1]) Ferner muß Uhland von den vier schwedischen Volksliedern Kenntnis genommen haben, die E. M. Arndt in seiner „Reise durch Schweden im Jahre 1804“ (Berlin 1806) nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet hat. Daß Uhland Arndts Buch gleich nach dem Erscheinen, Winter 1806/07, gelesen hat, beweist ein im Besitz des schwäbischen Schillervereins befindlicher Brief Uhlands an Kölle vom März 1807. Es heißt dort: „Von Ostern übers Jahr bin ich Dr. und Advokat ... und dann geh' ich nach Schweden. Nach Schweden, wo noch die lieblichen Elfen tanzen, wo noch Karlström (sic!) in der blauen Tiefe die Harfe rührt.“ Deutet an sich die Absicht des jungen Tübinger Studenten, nach Schweden zu gehen, schon auf Arndts Buch, so gibt uns die drollige Ver-

er durch die Worte: Syrith stand als Braut an Othars Seite. (VII, 227.) Das unsittliche Ansinnen des Goldschmiedes an die Helga wird zu einem Schlichten der Locken mit ihren zarten Händen. (VII, 252.) Vielleicht wäre auch das nur lateinisch zitierte: demendis operam pulicibus dabat (254) hierher zu rechnen.

[1]) Vgl. oben.

drehung des Wortes Strömkarl = Stromkerl oder Wassernix zu Karlström absolute Gewißheit. Obige Briefstelle stammt aus Arndt III, 17. (Vgl. auch W. Grimm: Einl. zu den altdän. H.-L., 1811, Kl. Schriften I, 199.)

Die Lektüre von Herders Übertragungen dänischer Volkslieder fällt spätestens in das Jahr 1807, wie ich bereits nachgewiesen habe (a. a. O. S. 13/14) und jetzt noch durch ein weiteres Argument stützen kann.[1]) Den tiefsten Eindruck hat zweifellos die letzte Ballade von Herrn Oluf (Erlkönigs Tochter) auf den jungen Uhland gemacht, innerlich von ihr ergriffen · hat er sie seinen Freunden wohl öfter vorgetragen als man sonst von dem schweigsamen Jünglinge erwarten konnte, so daß Justinus Kerner ihm den Spitznamen Oluf gab. Da dieser Name[2]) zum ersten Male in einem Briefe Rosers aus dem Jahre 1808 (Leben von seiner Witwe S. 48) vorkommt, muß er Uhland spätestens im selben Jahre beigelegt sein, nicht 1811, wie Kerner am 22. Sept. 1836 schreibt, und damit ist auch die Herderlektüre für 1807/08 festgelegt.

Es folgen nunmehr im Jahre 1808 W. Grimms Übersetzungen von dänischen Liedern in der Einsiedlerzeitung, die Uhland als Mitarbeiter gekannt haben muß, sowie die 1811 erschienenen „Altdänischen Heldenlieder usw.“. Sodann machen mein früheren Ausführungen (a. a. O. S. 26 und 27) es wahrscheinlich, daß das Studium der Originalsammlungen dänischer, schwedischer, färöischer Volkslieder, von 1812–22 veröffentlicht (vgl. Uhland VII, 361), erst in die Zeit von 1826–30 fällt.[3]) Jetzt kommen ihm auch sehr bald die Übersetzungen in die Hand, die er VII, 361 zitiert. Bemerkt sei noch, daß der Bündner, der nach Laßberg (Pfeifer, Uhland-Laßberg, 28. Febr. 1827) eine schwedische Volksharfe herausgegeben hat, nicht Staudacher, sondern Studach heißt.

Das Balladenkapitel unserer Vorlesung hat in bezug auf Anlage und Ausführung kein Vorbild in der deutschen und

---

[1]) Auch die versifizierte Volksliedervorrede, von der in „Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden“ die Rede ist, spricht für frühzeitige, eingehende Beschäftigung mit den Volksliedern. (8. Dez. 1809; 16., 17., 24. Jan. 1810; 27. Febr., 8. Dez. 1810.) [2]) Gegen die Form Olaf in Rosers Brief spricht das viermalige Vorkommen von Oluf bei Kerner, 1. Jan., 10. März 1810; 17. März 1820; 22. Sept. 1836. [3]) Im ersten Kolleg Sommer 1830 sind sie bereits ausgiebig benutzt.

skandinavischen Literatur. Hatte man bisher sowohl in den Original-sammlungen als auch in den Übersetzungen den Liederschatz eines einzelnen Volkes ins Auge gefaßt, so verarbeitete U. als erster die gesamte veröffentlichte Überlieferung des Nordens und brachte sie, eine geschmackvolle Auswahl treffend, in ein übersichtliches System. Das Fehlen einer Sammlung norwegischer Balladen vermißt er schmerzlich; vgl. auch meine Schrift S. 41. Uhlands Disposition (VII, 365) schließt sich an diejenige W. Grimms an (Kl. Schriften I, 180): „Eine historische Scheidung ist an der Volksdichtung, die bei ihrem Alter immer auch neu und jugendlich bleibt, kaum möglich, und wir glaubten nur den allgemeinen Gegensatz zwischen der Zeit der heidnischen Helden und Riesen und der späteren, wo eine gemilderte, menschlichere Tapferkeit regierte, voll Liebes-abenteuer, wo überhaupt das Leben reicher und anmutiger war, ausdrücken zu müssen. (Dieselbe Teilung 1808, Daub und Kreuzers Studien IV = Kl. Schr. I, 139 ff.) Hierzu stimmt Uhlands Einteilung in:

1. Lieder, die sich der Götter- und Heldensage anschließen.
2. Lieder, die aus dem Geist und den Sitten des Mittelalters hervorgegangen sind.
3. Lieder, welche den Übergang zur historischen Darstellung bilden.

Der weitaus überwiegende Teil des Kapitels, genau zwei Drittel ist den Liedern mythischen Inhalts gewidmet; er weist folgende Unterabteilungen auf:

a) Lieder mit Elementen aus der höheren Mythologie;
b) Lieder mit solchen aus der niederen.
   α) Lieder mit Elementargeistern;
   β) Lieder mit Verwandlungen;
   γ) Runen und Zauberlieder.

Von den Heldenliedern schließt er diejenigen von Sigurd und den Niflungen, lokalisiert auf der Insel Hven, aus, weil sie sich an die deutsche Sagenform der Wilkina-S. anreihen. Diese haben seinerzeit für W. Grimm den Hauptanziehungspunkt gebildet (auch für Görres in der Einsiedlerzeitung). Die Lieder der mittleren Gruppe sind nach dem Vorgang von Nyerup in solche mit tragischem und heiterem Ausgange geteilt; unter den halbhistorischen hat Uhland die beiden Zyklen von der Königin Dagmar und Marsk Stig ausgewählt.

Nur selten begnügt sich Uhland mit dem Zitieren eines :dichts oder der kurzen Skizzierung des Inhalts; im allgemeinen ›t er eine Übersetzung der Lieder, teils vollständig, teils eine ıswahl der im gegebenen Zusammenhange gerade interessierenden ırtien. Er macht sogar mit Erfolg das Experiment, die dänische ıd schwedische Version des Liedes von der in eine Linde verandelten Jungfrau (397) zu einer Einheit zu verschmelzen. Hier ıd da ist eine einzelne Strofe beigebracht. Der verbindende rosatext dient der Erklärung, indem hier ein Name identifiziert, ort verwandte Motive herangezogen, oder mehrere Lieder von inem höheren Gesichtspunkte aus beleuchtet werden.

Uhland gibt im ganzen 42 Übersetzungen: darunter 3 färöische, :2 dänische, 17 schwedische. Er ist der Erste, der färöische Lieder ins Deutsche überträgt. Von diesen 40 Liedern sind 14 von hm in die deutsche Literatur eingeführt; von andern Übersetzern hat er 13 übernommen und zwar 2 von Herder, 10 von W. Grimm und 3 von Mohnicke. Die von ihm zitierten Sammlungen der Amalie von Helvig, Keightley in der Übersetzung von O. L. B. Wölf, Studach benutzt er gar nicht; die 1816 in Kopenhagen erschienene deutsche Sammlung scheint er nicht zu kennen. Sodann hat Uhland 13 Lieder selber noch einmal übersetzt, obwohl 1 von Herder, 7 von W. Grimm und 4 von Mohnicke bereits übertragen waren.

Mit Geijer hält Uhland die schwedischen Versionen oft für altertümlicher und echter als die teilweise schon im 16. Jahrhundert niedergeschriebenen dänischen (VII, 364), wie er denn auch die Svenska Folkvisor meist an erster Stelle zitiert und bisweilen eine Übersetzung nach dem Schwedischen gibt, wo eine solche nach dem Dänischen bereits vorlag, z. B. „Ritter Tynne“ S. 384, „Der Neck“ S. 392.

Uhland hat die Prinzipien, nach denen er die Volkslieder übertrug, nicht angegeben, doch sind dieselben leicht aus seiner Praxis zu abstrahieren. Er bewegt sich in den Bahnen, die ihm von Herder in der Vorrede zu den „Stimmen der Völker“ und W. Grimm in dem Sendschreiben an Herrn Gräter vorgezeichnet sind, überholt sie aber beide. Vor Herder zeichnet er sich durch gründlichere Kenntnis der Sprachen aus, W. Grimm übertrifft er an feinem Empfinden für den echt volkstümlichen Ton. Man vergleiche z. B. die 4. Strofe der Ballade Aage und Else bei W. Grimm und Uhland:

W. Grimm:	Uhland:
„Da nahm der Ritter Herr Aage Den Sarg auf seinen Rück', Schwankte zu ihrem Kämmerlein, Im selbst ein schwer Geschick."	„Auf steht der Ritter Aage, Trägt seine Bahre mit, Er wankt nach ihrer Kammer Mit mühevollem Schritt."

Wie viel ungezwungener und damit volkstümlicher ist Uhlands Diktion! Auch fällt seine strengere Verstechnik sofort auf. Während seine Vorgänger nach dem Muster der Originale Rytmus und Silbenzahl hin und wieder ändern, wie z. B. Grimm in der 3. Zeile der oben zitierten Strofe aus Aage und Else, bleibt Uhland bei demselben Schema.

An Mohnickes Übersetzungen vermißt man teilweise poetische Schönheit und sprachliche Korrektheit. Wie prosaisch klingen die folgenden Verse (Mohnicke I, 98): „Der kleine Fisch im Flusse ging", oder „Ritter Tynne sein Roß mit dem Sporne stieß", oder „sie schalt und zürnete sehr". Man kann es Uhland nachfühlen, daß er diese Übersetzung verwarf und sich selber daran machte. Wollte er auch keine wörtliche Übersetzung, so sollte doch das eigentümliche Gepräge des Originals gewahrt werden. Mohnickes matten, die Anschauung verwischenden Vers:

„Mein Bräutigam sitzt im Berge drin
Und spielt so gerne Schach".

ersetzt Uhland durch: „Goldtafel spielt er im Berge." Auch weist er ihm S. 439 in der Anmerkung ein sprachliches Mißverständnis nach. Bei dieser gegen Mohnicke geübten Strenge erscheint es als ein Akt der Pietät, wenn Uhland die Herdersche Übersetzung der „Elfenhöh", von deren Fehlerhaftigkeit er mit W. Grimm (Sendschreiben an Herrn Gräter) wohl überzeugt war, dennoch übernimmt.

Die obigen Ausführungen sollten an einem Beispiele erweisen, wie Uhlands selbständige Übersetzungen oft durch gewisse Schwächen seiner Vorgänger veranlaßt worden sind. Jedoch darf man seine eigene Freude am Übersetzen dieser Lieder nicht zu gering veranschlagen; den Volksdichter, dessen Lieder noch zu seinen Lebzeiten vom Volke adoptiert sind, mußte solche Arbeit besonders reizen.

IV. Philologisches.

Aus dem Charakter der Vorlesung als einer anschaulichen Einführung in den Inhalt der nordischen Sagenüberlieferung folgte

it Notwendigkeit, daß die philologische Kritik hinter der ästhetischen :handlung zurückstehen mußte, wobei allerdings die einzelnen :ile der Vorlesung ein verschiedenes Gepräge haben. Besonders ırk tritt das philologische Element bei der Göttersage sowie bei nzelnen Heldensagen hervor (Hrolf Kraki, Ragnar Lodbrock, Norıgest); bei anderen Heldensagen fehlt es ganz oder fast ganz (Uffo), nd das Balladenkapitel ist philologisch das schwächste. Versuchen ir nun, den Tübinger Professor in seinem Studierzimmer bei der ırbeit zu belauschen! Am wohlsten fühlt er sich, wenn er sich in en Inhalt seiner Sagen versenken kann; mit liebevoller Hingebung ehen wir ihn die für seine Zwecke brauchbaren Partien auswählen, hren Inhalt resümieren oder möglichst getreu übersetzen. Die vichtigsten Quellenwerke[1]) sind ihm stets zur Hand, denn unermüdlich chreibt er Sätze, Abschnitte, ganze Seiten aus. (Saxo bei der Frodisage; lie verschiedenen Berichte über Gestr bei der Nornagest-S.; Varianten aus Sven Aggesen zur Uffo-S.; die verwandten Motive bei den Volksliedern.) Neben einer Übersetzung hatte er stets das Original; ich habe in meiner Schrift (a. a. O. S. 50 ff.) darauf hingewiesen, daß sich im 2. Kapitel oft im einzelnen erweisen läßt, wie weit Uhland den altnordischen Text der Fornaldar Sögur (Rafn, 3 Bde., Kopenh. 1829 ff.) und wie weit die neudänische Übersetzung der Fortids Sagaer (Rafn, 3 Bde., 1829/30), die ihm vielfach über lexikographische und grammatikalische Schwierigkeiten hinweg half, benutzt hat; für die Wiedergabe der Prosa genügte ihm meist die Übersetzung, doch für die Strofen griff er auf den Originaltext zurück. Hierzu noch ein Beispiel. In H. Ch. Lyngbyes Færöiske Qœder, Randers 1822, sind der Urtext und die neudänische Übersetzung nebeneinander gedruckt. Daß Uhland beide benutzt hat, zeigt außer den vielen Anmerkungen z. B. S. 368, Strofe 4:

Uhlands
„Doch ging das Brettspiel so zum Schluß,
Daß er den Sieg erlangte",

schließt sich eng an den färöischen Text an:

„So fedl tajrra Fiudi aa,
Eåt han fek Sijur Skjildri",

---

[1]) Der 3. Band der Rafnschen Ausgabe der Fornaldar Sögur ist, obwohl bereits 1830 erschienen, Uhland noch nicht bekannt, vgl. VI, 219, desgleichen die Islendinga Sögur (1830).

während das Neudänische freier übersetzt:

„Saa faldt deres Tavlen ud,
At Risen stod sig ilde“.

Eine weniger sympatische Aufgabe ist ihm das Verarbeiten des kritisch-gelehrten Apparates; dies zeigt sich deutlich an der Art, das reiche Material seines Gewährsmannes P. E. Müller zu verwerten. So genügt es ihm (VII, 216), Müllers ausführliche, vier Seiten umfassende historische Untersuchungen über Wermund-Uffo (Sagahistorie 49 ff.) in die Notiz zusammenzufassen, daß sich „das geschichtliche Dasein Wermunds und Uffos durch anderweitige Anzeigen beglaubigen läßt“. (Vgl. auch Harald Hildetann u. a.) Wie aus seiner Stellung zu Fragen der Mythologie und Heldensage hervorgegangen sein wird, bewahrt er in kritischen Dingen durchaus seine Selbständigkeit, selbst einem W. Grimm, dessen Ansichten für ihn lange ein Orakel waren, tritt er hier entgegen. Wo er sich aber zur Polemik genötigt sieht, ist sie streng sachlich und vornehm gehalten. Charakteristisch ist seine bedingte Anerkennung VII, 333. 344/45. 375.

Wenn Uhland auch mit formalen Schwierigkeiten kaum noch zu kämpfen hat, so hat doch die Grammatik für ihn kein selbständiges Interesse.[1]) Damit hängt zusammen, daß ihn auch die Textkritik nicht zu reizen vermag. Dagegen hat er sich mit Erfolg der höheren Kritik zugewendet. So versucht er (VII, 161. 162) in der Hrolf Kraki-S. Echtes vom Unechten zu scheiden, er gibt (235) dem Bericht der Sogubrot den Vorzug vor Saxo, er identifiziert Saxos Hako, Daniae tyrannus, mit Hako, Hamundi filius (250); er äußert sich (249) über die Beschaffenheit der Quellen Saxos; er stellt eigene Hypothesen auf:

a) 261: Die beiden, von Saxo der Helga zugewiesenen Abenteuer seien früher unter die Schwestern Helga und Asa verteilt gewesen.

b) 319: Deutung des Beinamens ormr i auga.

c) 320: Saxos Suanlogha sei eine Kompromißform aus Suanhvit und Aslauga.

Echt philologisch ist seine Vorliebe für das Altertümliche, Originale; er glaubt das besonders in den Strofen wiederzufinden, die er denn auch in großer Zahl in seinen Text einflicht. Sie sind ihm der feste Anhalt der Überlieferung (129), und aus ihrem Fehlen in der Amleth-S. schließt er, daß Saxo hier nicht unmittelbar aus

[1]) Ich verweise hier auf Kapitel 2 meiner Schrift.

em frischen Quell der Überlieferung geschöpft habe. Hierher ehört auch das Zurückgreifen auf die schwedische Version der olkslieder (siehe oben III).

Wir sehen somit, daß in unserer Vorlesung bereits alle Keime u fruchtbarer philologischer Arbeit[1]) im modernen Sinne gegeben waren. Ihre volle Entfaltung hinderte einerseits die pädagogische Rücksicht auf seine Hörer, andererseits seine noch stark nachwirkende Dichternatur.

V. Stil.

Uhlands Darstellung ist durchaus anspruchslos schlicht. Nur selten erhebt sie sich zu schwungvollem Patos, wie S. 98, wo Saxos Sagenreihe in bezug auf ihre Erhaltung mit der Runeninschrift von Bleking verglichen wird; nur einmal begegnet eine humoristische Notiz (243) zur Charakteristik des Saxonischen Stils: „Der Gott Thor dürfte in diesen, wie in anderen Fällen dem Stile (sic!) Saxos, unbeschadet der Deutlichkeit, wohl auch einige überzählige Schreibfinger ausreißen."

Sehr wohltuend wirkt der Wechsel zwischen Prosa und Poesie. Bereits im ersten Kapitel gibt Uhland Strofen aus der Edda; ein sehr breiter Raum wird ihnen in der Frodi-, Hervarar- und Halfs-Saga u. a. zugestanden, und im Balladenkapitel überwuchern die Übersetzungen den flüchtig verbindenden Text.

Um den Gesamteindruck nicht zu stören, gibt Uhland die gelehrte Literatur am Anfang des Kapitels bzw. Abschnitts. Sein Text ist reichlich mit einzelnen Wörtern, kleineren und größeren Sätzen und Abschnitten aus den Quellen gespickt, zweifellos zur Erhöhung der Anschaulichkeit.

In seinen Inhaltsangaben schließt er sich erstaunlich eng an seine Quellen an, nicht bloß übersetzt er ganze Partien wörtlich, sondern er bedient sich auch da, wo er zu resümieren scheint, der Worte der Sage. Hierfür einige Belege:

229. Er leitet die Hagbarth-Sygne-Episode mit den Worten ein: „Am Anfang des Frühlings" entsprechend Saxos „veris initio".

---

[1]) Ausgeschlossen von der Behandlung waren die Vita, Abfassungszeit, Art der Überlieferung, Kunstwerk als solches, siehe oben.

Diese von Saxo frei erfundene, ganz unwesentliche Übergangsfrase, die bei ihm relativ berechtigt sein mag, insofern er seine Überlieferung in ein chronologisch geordnetes System verarbeitet hat, ist zum mindesten überflüssig, wenn man wie Uhland jede Sage für sich betrachtet.

Bisweilen klingt die Übersetzung recht hart:

245, Zeile 21: „Starkadr entriß dem noch Zuckenden mit dem Schwerte den Rest des Atems“ = Saxo VI, 184 (277): „Cui Starcatherus adhuc palpitanti ferro spiritus reliquias euulsit.

249. „Hama führte einen solchen Faustschlag auf Starkadrn, daß dieser, auf die Knie gestützt, den Boden mit dem Kinn berührte“ = Saxo VI, 188 (282): „Ita enim impellentis Hamae pugno obrutus memoratur, ut genitus nixus humum mento contingeret.“

Das viele Lesen des lateinischen Textes hat Uhlands Sprachgefühl an einer Stelle völlig abgestumpft; er bildet einen lateinischen Satzschluß, wo Saxo sich viel schlichter ausdrückt:

226: „Der Riese hatte mit großer Sorgfalt die schönen Haare der Jungfrau so fest und mannigfach ineinander geflochten, daß sie kaum mehr anders als mit dem Schwerte entwirrt werden zu können schienen,“ gegen Saxo VII, 225 (331): „nec facile preter ferrum quis posset consertos crinium extricare complexus“.

Für die Übersetzung der Strophen im 1. und 2. Kapitel verfolgte er das Prinzip, ihre kernige, wuchtige Sprache unter engstem Anschluß an das Original nachzuahmen; wenn auch hier und da die Alliteration begegnet, so ist sie doch nicht bewußtes Stilmittel. Über Balladen siehe oben unter III.

VI. Allgemeines.

Wie weit ist Uhland in das Verständnis des nordischen Altertums eingedrungen? Diese Frage haben die obigen Kapitel zum Teil schon beantwortet; ich verweise noch auf Uhlands Bemerkungen zur Frithjofs-S. (193) und zur Amleth-S. (211). Daß Uhland nicht nur äußerlich das gesamte Sagenmaterial beherrschte, sondern daß er auch innerlich die Denk- und Gefühlsweise der alten Skandinavier in ihrem Kern erfaßt hat, das zeigen seine Ausführungen „über den gemeinschaftlichen Charakter der Götter- und Heldensage“. (351 ff.) Das Gesetz der Notwendigkeit beherrsche

das gesamte materielle und geistige Leben der Nordleute. „Liebe und Haß, Treue und Verrat walten ohne Verdienst und Verschuldung mit der Notwendigkeit und Unbewußtheit des Naturtriebs." (353.) Die Nidingswerke seien unselige Gaben der Götter und ihre Träger spielen die Rolle tragischer Helden, die man bemitleide, nicht verabscheue. So seien auch Zufall und Schuld im Recht nicht streng geschieden und die Hávamál enthielten mehr Klugheitsregeln als Sittensprüche. Ein düsterer Zug sei über die Heldensage verbreitet, eine Sehnsucht nach Befreiung von und bei den Göttern.

Über die Wirkung des Kollegs auf die Zuhörerschaft hat Holland in seiner Schrift: „Zu Uhlands Gedächtnis", S. 76. 81 berichtet; dem ist hinzuzufügen, daß zwei namhafte Gelehrte damals zu Uhlands Füßen saßen, L. Holland selbst und Ad. v. Keller, denen das hier gewonnene Interesse später bei der Herausgabe der Schriften zugute kam. Auch hat Keller später als Nachfolger Uhlands in Tübingen Vorlesungen über die Edda gehalten (vgl. „Zu Kellers Gedächtnis", Tübingen 1883) und die so geschaffene Tradition ist nie ganz unterbrochen worden.

Was für eine hervorragende Leistung diese Vorlesung an der damals weltentlegenen Universität war, ermißt man beispielsweise an der Tatsache, daß in Breslau erst 1843/44 als erste germanistische Vorlesung eine praktische Einführung ins Altnordische von Theodor Jacobi angezeigt wurde. (Z. f. d. Ph.) Uhland beabsichtigte, dasselbe Kolleg im Sommer 1833 nochmals zu lesen. Leider ist er nicht weit über den Anfang hinausgekommen; denn am 23. Mai erfolgte seine Abberufung vom Amte. Ebenso ist zu bedauern, daß die Vorlesung erst ein Menschenalter später (1868) weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden ist; sie wäre in ihrer Vielseitigkeit weit mehr als die eine mythologische „Abhandlung vom Thor", 1836, geeignet gewesen, Teilnahme und Verständnis für altnordische Literatur zu fördern, und noch heute kann sie, abgesehen von den mythologischen Partien, unbedenklich den Jüngern der Germanistik zur Einführung empfohlen werden.

Besprechungen.

Jan Jakubec. Geschichte der tschechischen Literatur. — Arne Novák. Die tschechische Literatur der Gegenwart: Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. V. B. 1. Abteilung. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1907. IX, 383 S. 8°.[1])

Wie die meisten Bände der verdienstvollen Amelangschen Sammlung „Die Literaturen des Ostens" ist auch dieser tatsächlich einem besonders dringenden Bedürfnis entgegengekommen. In deutscher Sprache wurde derselbe Gegenstand von einem einheimischen Verfasser vor mehr als hundert Jahren bearbeitet, denn Jos. Dobrowskys, des Patriarchen der Slawistik, „Geschichte der böhmischen Sprache und älteren Literatur" erschien 1792 und reichte in der zweiten erweiterten Auflage (1818) nur bis 1526. Das Prachtwerk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" bietet kein Gesamtbild, da die „slawische Literatur" in Böhmen, Mähren und Schlesien getrennt geschildert wird und selbst dem Hauptland Böhmen (II, 61—125) für eine eingehendere Darstellung zu wenig Raum geboten war. Überdies waren selbst diese Übersichten bereits veraltet; die betreffenden Kapitel in J. Káseks „Slawischer Literaturgeschichte" in der „Sammlung Göschen" (1906) konnten aber schon wegen ihres Umfanges größeren Bedürfnissen nicht genügen.[2]) Die beste Darstellung, die bisher dem deutschen und westeuropäischen Publikum überhaupt zur Verfügung stand, war die deutsche Übersetzung der Geschichte der slawischen Literaturen des russischen Literaturhistorikers A. N. Pypin (und Spasowicz, von dem der polnische Teil stammt, II. Bd. 1883, das Original 1881). Doch seit dieser Zeit ist gerade auch auf dem Gebiete der Literaturgeschichte bei den Tschechen Bedeutendes geleistet worden, und selbst jene Wünsche, die der kritische Russe zum Entsetzen vieler Patrioten in Böhmen geäußert hatte, sind bereits in Erfüllung gegangen, denn seit der Trennung der Prager Universität ist auch eine gründliche Revision des gesamten kulturellen Programmes vorgenommen worden, die nach außen in dem im Jahre 1886 entbrannten Kampfe um die Echtheit der Königinhofer Handschrift zum Ausdruck kam (vgl. S. 151).

---

[1]) Vgl. die Besprechungen von Dr. Josef Karásek, Archiv für slawische Philologie, XXX, 240—265, und Jaroslav Vlček, Listy filologické XXXV, 469—474 (über Jakubec).

[2]) S. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte VII, 238.

Eine modernen Anforderungen entsprechende „Geschichte der tschechischen Literatur" (Dějiny české literatury) mit bibliographischen Angaben nahm auf Grund zahlreicher Monographien und eingehender selbständiger Forschungen Jaroslav Vlček, jetzt Ordinarius für tschechische Literaturgeschichte (die Lehrkanzel für tschechische Sprache und Literatur wurde nach dem Tode J. Gebauers geteilt), in Angriff, hat aber sein seit 1897 erscheinendes Werk bis heute noch nicht abgeschlossen. Die Sorge um dasselbe war wohl der Grund, daß Vlček von einer gedrängten Darstellung der tschechischen Literatur in der in Rede stehenden Sammlung und auch in der „Kultur der Gegenwart" zurücktrat. Seine Aufgabe übernahm der Privatdozent für tschechische Literatur Jan Jakubec, ein Hauptmitarbeiter der Masarykschen Revue „Naše Doba", der sich schon der Kürze der Zeit wegen in Arne Novák, Privatdozenten für deutsche Literaturgeschichte, einen Darsteller „der verwickelten neuesten Periode" suchte, dessen Teil (S. 257–376) auch äußerlich als ganz selbständig gekennzeichnet erscheint. Jakubec war schon durch viele gründliche Studien auf dem Gebiete der tschechischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt und von ihm rühren umfangreiche und wichtige Partien des groß angelegten Werkes „Die tschechische Literatur des 19. Jahrhunderts" (Literatura česká devatenáctého století, bisher 4 Bde., Prag 1902–1907) her. Sehr bezeichnend ist es, daß bereits eine zweite Auflage dieses Werkes notwendig geworden ist, deren Redaktion nun auch in Jakubecs Händen ruht. Der viel jüngere A. Novák ist durch Arbeiten auf dem Gebiete der neuesten Literatur bekannt, unter anderem durch eine Abhandlung über Klopstocks Einfluß auf die Poesie der tschechischen Wiedergeburt (Listy filologické, B. 31 und 32) und eine „literarhistorische Studie" „Menzel, Boerne, Heine und die Anfänge der jungdeutschen Kritik" Prag 1906;[1]) besonders rührig ist er als Kritiker (namentlich in der Revue „Přehled").

Die Verfasser schildern nicht bloß die literarische Entwicklung der Tschechen in Böhmen, Mähren und Schlesien, sondern auch der Slowaken (2 Millionen) im nordwestlichen Ungarn, denn beide politisch getrennten Stämme bilden eine sprachliche und ethnographische Einheit, hatten bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts dieselbe Schriftsprache und nähern sich kulturell auch heute wieder einander, obgleich die Slowaken an ihrem Schriftdialekt, der sich von der Literatursprache nur in Lauten und Formen befreit hat und sich vom Tschechischen weniger unterscheidet als z. B. zwei benachbarte oberdeutsche Dialekte (der Vergleich mit Reuter [S. 225] ist daher nicht ganz zutreffend), festhalten. Im Namen äußerte sich dieser Zwiespalt schon früher durch das Kompositum česko-slovenský, was mit böhmisch-slawisch übersetzt wurde. Nun denkt aber heute bei den ungarischen „Slawen" niemand mehr bloß an die Slowaken und die historische Bezeichnung „böhmisch" wird immer mehr perhorresziert, obwohl sie in Österreich offiziell ist. Der moderne Standpunkt der Verfasser äußert sich daher auch im Gebrauch des Wortes tschechisch, was Jakubec in folgender Weise begründet (S. VIII): „Das um sich greifende Studium der Völkerkunde, das moderne nationale Bewußt-

[1]) Deutsche Literaturzeitung 1907, S. 159–161.

sein drängt nicht nur in Böhmen, sondern auch in anderen Ländern (z. B. in Ungarn) die ältere Bezeichnung einer Nation nach der Landeszugehörigkeit immer mehr zurück; die logische Klarheit erheischt eine präzisere ethnographische Bezeichnung.“ Die Begründung ist richtig, obwohl ihr entgegengehalten werden kann, daß die Literatursprache wirklich böhmisch ist und daß Böhmen überhaupt seit dem zehnten Jahrhundert die führende Rolle auch im geistigen Leben gespielt hat. Im übrigen ist aber die Abneigung der Tschechen gegen den Gebrauch ihres nationalen Namens in deutscher Sprache ebenso zu beurteilen, wie die der Deutschen gegen den historischen Ausdruck „böhmisch“. Beiden Ausdrücken wird ein Gefühlswert beigelegt, der ihnen in Wirklichkeit nicht zukommt. Die auch in diesem Buche vorkommende „Bezeichnung „tschecho-slawisch“ ist aber nach allem ein Pleonasmus. Als folgerichtiger Nationalist schreibt Jakubec dann auch die Orts- und Familiennamen tschechisch, z. B. von Lobkovice (Lobkowitz), Pardubice und sogar Prachatice, was auch kaum allgemeinen Anklang finden dürfte.

Die Verfasser hielten sich an das Programm der Sammlung, daß „die Poesie in engerem Zusammenhange mit der Wissenschaft, namentlich der Geschichte und Philosophie, mit dem politischen und kulturhistorischen Hintergrunde“ darzustellen sei. Diese Aufgabe war gewiß keine leichte, denn Material war viel mehr, als man glauben könnte, zu bewältigen und die Frage der richtigen Auswahl für ein fremdes Publikum mußten sich die Verfasser wohl oft vorlegen, da man in der weiten Welt wohl die tschechische Musik und bildende Kunst, die Literatur jedoch nur wenig kennt. Mit Recht betont Jakubec (S. VI): „Die Aufmerksamkeit, die der tschechischen Poesie in der letzten Zeit von größeren Völkern gewidmet wird, entspricht bei weitem nicht der Bedeutung derselben in der allgemeinen Entwicklung der Dichtkunst.“ Der Absicht, der tschechischen Literatur den Weg in die weitere Welt zu ebnen, hätten daher Textproben besonders gute Dienste geleistet, doch mußten die Autoren des beschränkten Raumes wegen darauf verzichten, führen aber immer die vorhandenen deutschen Übersetzungen kurz an. Ebenso wohltuend werden zahlreiche und richtige Vergleiche mit der deutschen und anderen Literaturen wirken, nicht minder die sorgfältige Hervorhebung deutscher und anderer Kultureinflüsse. Den kulturellen, politischen und sozialen Bestrebungen ihres Volkes bringen die Verfasser volles Verständnis entgegen und finden den verläßlichsten Wegweiser im Kampfe für sein nationales Dasein in seiner Geschichte: „so oft seine Vorfahren für die Freiheit und den Fortschritt, für die höchsten Güter der Menschheit rangen, gewann es auch die Gunst der übrigen Völker, wuchs auch die Bedeutung seiner Literatur“. Von nationaler Einseitigkeit und Übertreibung halten sich die Verfasser dagegen fern. Der sachliche, ruhige, geradezu nüchterne Berichterstatter Jakubec schlägt sogar stärkere Akzente an, wenn er sich gegen engherzigen Nationalismus wendet, der sich allzusehr in dem Kultus der eigenen Vergangenheit und des Volkstums gefiel und die Poesie nur auf die Nachahmung des Volksliedes beschränken wollte (z. B. S. 218); die berühmt gewordenen Fälschungen der Königinhofer und Grünberger Handschrift entlocken ihm den Ausruf (147): „Verhängnisvolle Irrlichter der

tschechischen Kulturentwicklung! Ihre literarischen Falsa hat wohl jede Literatur, aber nirgends haben sie das ganze literarische und öffentliche Leben so verwirrt, wie bei uns Tschechen." Der ebenso temperament- wie talentvolle A. Novák hat sich aber nicht umsonst in die Kritik des jungen Deutschland vertieft und stürzt sich mit Ungestüm auf die Götzen der allzulange dauernden tschechischen Romantik und auf die Lokalgrößen der Gegenwart; zu letzteren zählt er auch den beliebten Romanschriftsteller Jirásek, „wenngleich seine besten Sachen den Vergleich mit Sienkiewicz gut vertragen" (302). Daß bezüglich der literarischen Erscheinungen der Gegenwart kein abschließendes Urteil möglich ist und daß namentlich ein Kritiker, der selbst mitten im Kampfe steht, auch ungerecht werden kann, ist begreiflich.[1]) Als entschiedene Anhänger des Westens heben sogar beide Verfasser zu wenig die Fernwirkungen des geistigen Lebens ihres Volkes auf die übrigen Slawen hervor; Novák scheint in seinem Kampf gegen einen nebelhaften und sentimentalen Panslawismus, der allerdings unter den Tschechen sehr viel Unheil angestiftet hat, dafür überhaupt wenig Sinn zu haben, obgleich auch in seiner Periode, und namentlich in der jüngsten Zeit, besonders die Südslawen mächtige Anregungen aus Prag erhielten.

Eine Analyse des ganzen Werkes mit kritischen Bemerkungen würde zu weit führen. Man muß betonen, daß die tschechische Literatur die einzige unter den slawischen ist, welche alle Entwicklungsstufen der westeuropäischen zeigt. Verhältnismäßig erst spät beginnt allerdings auch sie, doch entstehen die Anfänge einer wirklichen Literatur bereits um 1300, wobei die weltliche Dichtung „alle Merkmale der dekadenten deutschen Hofpoesie" aufweist (13); später hält sie jedoch gewöhnlich gleichen Schritt mit den europäischen Kulturströmungen (das erste tschechische Buch, eine „trojanische Chronik", wurde 1468 gedruckt, die Prager Bibel 1488, die Kuttenberger 1489, des Erasmus von Rotterdam Moriae encomium erschien tschechisch schon 1513 zuerst in einer Nationalsprache, die erste tschechische Grammatik 1533 wie die deutsche) oder übernimmt sogar die Führung wie in der Reformbewegung, wobei allerdings meist fremde Ideen weiter ausgebildet und vor allem in die Tat umgesetzt wurden. Bei der großen Abhängigkeit des Johannes Hus von Wiclif möchte ich hervorheben, daß er mir in seinem Traktat „De orthographia bohemica" (vor 1403) als ein sehr selbständiger Kopf erscheint, denn nicht nur die Einführung der diakritischen Zeichen über den Buchstaben ist sein Verdienst, sondern er bringt auch ganz modern klingende lautphysiologische Beschreibungen und Bemerkungen über Sprachveränderungen vor, wie sie mir aus so alter Zeit trotz Umfragen bei verschiedenen Fachleuten bisher nicht bekannt geworden sind. Bemerkenswert ist es auch, daß Hus im grellen Gegensatz zu Janov und namentlich zu Wiclif, welche den Kirchengesang verwarfen, als feinfühlender künstlerischer Geist die Macht des nationalen Kirchengesanges begriff (51), so daß Kanzionale (das erste 1505 gedruckt) durch zwei Jahrhunderte zu den teuersten Schätzen der akatholischen Tschechen gehörten (52). In weiteren Kreisen

[1]) Vgl. die Besprechung Jos. Karáseks im Archiv für slaw. Philologie.

wird es wenig bekannt sein, daß in Husens engstem Landsmann und Jünger Peter Chelčický (um 1390—1460), dem Stammvater der Unität der böhmischen Brüder, L. Tolstoi selbst seinen Vorgänger erkannte (59), so daß ihm der tschechische Bauer manchen seiner Gedanken vorweg genommen hat. Durch die hussitische und dann durch die lutherische Reformbewegung wurden bei den Tschechen die Wirkungen des Humanismus und der Renaissance noch mehr paralysiert als bei den Deutschen. Man sprach zwar früher von einem „goldenen Zeitalter" der tschechischen Literatur unter den ersten Habsburgern, als Böhmen wieder den Frieden fand, doch dieses Anwachsen der literarischen Produktion war nur quantitativ und kam verschiedenen Wissensgebieten zugute, die Poesie ging aber nicht bloß im Gegensatze zu den Polen (76), sondern auch den Südslawen in Dalmatien und Ragusa ganz leer aus; allerdings hat die Menschheit der Verbindung der tschechischen Reformbewegung und des Humanismus den großen Pädagogen Jan Amos Komenský (Comenius) zu verdanken. Bezeichnend ist es, daß die tschechische Literatur der Gegenreformation Jakubec auf nicht ganz drei Seiten abtun kann (99—101).

Eine Wiedergeburt — der Ausdruck Renaissance sollte als zweideutig vermieden werden — des tschechischen Volkes ist dem Aufklärungszeitalter zu verdanken, namentlich den Reformen des Kaisers Josefs II., des vielgefeierten und ebenso verschrienen Germanisators, der sich immer mehr als ein großer Wohltäter seiner slawischen Völker entpuppt, denn seine Germanisationsbestrebungen riefen die entgegengesetzte Wirkung hervor (117), dafür hob sich aber unter ihm das geistige Leben der Tschechen so sehr, *daß die* unter ihm verfaßten tschechischen Bücher, wie Dobrowsky berichtet, „weit an Zahl und Wert alles, was die früheren acht Jahrzehnte geliefert hatten", *übertreffen*. Josef II. hatte auch so warme Verehrer unter den Tschechen, daß sie von ihm sogar die Erlösung ihrer Muttersprache erwarteten (118). Dabei *hätte* die bezeichnende Anekdote erwähnt werden können, Josef II. hätte auch an die Einführung der tschechischen Sprache als Mittel seiner Zentralisationsbestrebungen gedacht, doch sei ihm dieselbe von seinem Lehrer W. Pohl, einem in der Tat schauerlichen Grammatiker (100, 111), zu viel verleidet worden, weshalb ihn J. Kollár in die slawische Hölle seiner „Slávy dcera" (V. Son. 43) versetzte. Kurz und gut, für das, was von Josefs Bestrebungen übriggeblieben ist, könnten ihm die Slawen im Norden und Süden ebensogut Denkmäler setzen wie die Deutschen. Zu den ausführlichen und lehrreichen Partien (S. 133—212), über die ich selbst in meinem Buche „Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik" (Graz, 1897) gehandelt habe, kann ich nur meine volle Zustimmung aussprechen und hervorheben, daß gerade auf diesem Gebiete die einheimische Forschung große Fortschritte zu verzeichnen hat. Daß die darin geschilderten Erscheinungen den romantischen Strömungen zu verdanken sind, deutet auch Jakubec durch gelegentliche Äußerungen an, noch mehr aber durch das darauf folgende Kapitel „Der Neuromantismus", worin er den verblaßten Byronisten Mácha bespricht. Mich korrigierend muß ich hervorheben, daß Kollár trotz seiner Abneigung gegen Byron in der Tat in dessen „Childe Harold" für seinen tief gefühlten Schmerz über den Untergang der slawischen Stämme in Deutschland den

arken Ausdruck fand (157). Über Safariks „Serbische Lesekörner" und eine endgültige Stellungnahme zur Frage über das Alter der glagolitischen chrift (167) ist zu wenig und das wenige zu unklar gesagt. Čelakovský egte den Maßstab der Weltliteratur (179) auch bei den Slowenen an und nachte sie zuerst aufmerksam, welchen Dichter sie in Prešeren besitzen. „Die sogenannte Matice česká" (186) führt ihren auffälligen Namen nach der serbischen, die als erste derartige literarische Gesellschaft unter den Slawen 1825 in Ofen gegründet worden ist. Zu den Förderern des Abfalls der Slowaken von der gemeinsamen Schriftsprache (223—225) gehören auch die Moskauer Slawophilen, die stärkere slawische Individualitäten, welche nicht bereit wären, im russischen Meer unterzugehen, ungern sahen; wie Štúrs Briefe an Pogodin beweisen, flehte er diesen um materielle Hilfe an, damit der slowakische Separatismus von der tschechischen Übermacht nicht erdrückt werde. Für diejenigen, denen die Charakteristik (S. 230) K. Havlíčeks als des „genialsten unter den gleichzeitigen österreichischen Journalisten" (vor und nach 1848) übertrieben vorkommen könnte, sei bemerkt, daß ihm diese Stellung nicht bloß die von ihm bekämpfte Regierung, sondern auch ein Denker wie T. Masaryk angewiesen hat. Einen schönen Abschluß bildet Jakubecs letztes Kapitel, das der belletristischen Darstellerin des tschechischen Volkslebens, Božena Němcová, gewidmet ist; in dieser, in kümmerlichen Verhältnissen lebenden Frau, die sich von Freunden und Bekannten demütigende Almosen (darunter auch Kartoffeln und abgetragene Kleider) erbitten mußte (248), erreichten die auf die Schaffung einer Nationalkultur gerichteten Bestrebungen ihren Höhepunkt; ihr gelang auch das schwerste Problem der erwachten tschechischen Literatur: durch die Darstellung des eigenartig tschechischen Lebens zugleich ein Bild des rein Menschlichen zu liefern, so daß in ihr die „Hauptidee der tschechischen Renaissance, die Idee der Humanität", gipfelt (254—255).

A. Novák beginnt seine Darstellung der Literatur der Gegenwart mit Hálek, Neruda und ihren Zeitgenossen, welche die tschechische Dichtung in den Bahnen des jungen Deutschland erneuerten; die spätere und zeitgenössische starke und mannigfaltige literarische Produktion charakterisieren genügend schon die Kapitelüberschriften: die panslawistischen und historischen Tendenzen in der neuen tschechischen Literatur, der poetische Kosmopolitismus, der Realismus in der Novellistik und im Drama, der Kampf der Kritik um neue Lebenswerte. Man gewinnt daraus ein anschauliches und fesselndes Bild von dem äußerst regen geistigen Leben im tschechischen Volk, das für viele Leser wohl eine Überraschung bilden wird. Den Inhalt und Wert dieser Literatur charakterisiert Novák richtig mit den Schlußworten: „Ein einsichtiger Kosmopolitismus, der mit dem westeuropäischen Schrifttum nie die Fühlung verlor, verbindet sich hier mit einem warmen, ja leidenschaftlichen Interesse für die nationale Eigenart; fremde Einflüsse berühren sich mit dem angstvollen Bestreben, das einheimische, ursprüngliche Gepräge zu wahren; Kritiker, Philosophen, Literaten studieren die geschichtlichen Bedingungen des nationalen Lebens, um an der nationalen Zukunft desto zielbewußter und planmäßiger arbeiten zu können; alte, gute literarische Tra-

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible], Werner, Joh. Ludv. Runeberg. Hans [illegible] hans diktning. Zwei Bände. Helsingfors 1904 [illegible] 462 und 553 S. gr. 8°. Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland LXI. LXXIII.

[illegible] Werk [illegible] zur Seite stellt. [illegible] J. L. Runeberg (Helsingfors, [illegible], 1851–[illegible]), [illegible] in der Art begründet wurde, wie [illegible] durch Düntzers Arbeiten, mit dem Unterschied [illegible], daß Söderhjelm, wie sehr er auch zuweilen [illegible], [illegible] nicht nur Materialsammlungen gibt, sondern auch Zusammenfassungen von Schaffensperioden und Analysen von einzelnen Werken, worin er an Urteil und Darstellung Düntzer entschieden übertrifft. Leider wurde Schönberg durch den Tod verhindert, sein großes Werk zu vollenden. Aber aus seinen nachgelassenen Notizen konnte Söderhjelm seine Darstellung der letzten Lebensperiode des Dichters, die ja wegen dessen Krankheit leider keine Schaffensperiode mehr sein konnte, um manchen bedeutsamen Zug bereichern. Auch im übrigen hat Söderhjelm eine Fülle bisher unbekannten brieflichen und sonstigen Materials beigebracht, durch das nicht nur das tief anziehende Bild des Menschen Runeberg uns in großem Reichtum von Einzelheiten näher tritt, sondern auch auf des Dichters Umwelt und auf das Kulturleben seiner Zeit neue Lichter fallen. In letzterer Hinsicht ist besonders anziehend die scharf charakterisierende Vorführung der Jugendfreunde Runebergs in seiner Helsingforser Dozentenzeit, die sich in der sogenannten Lördagssällskapet (Samstagsgesellschaft) zu vereinigen pflegten.

In der Kritik hatte Söderhjelm ein ausgezeichnetes Vorbild in seinem Lehrer und Amtsvorgänger auf dem Helsingforser Lehrstuhl für Literaturgeschichte Carl Gustaf Estlander. Er nennt diesen mit Dankbarkeit den „größten Runebergforscher“ und beruft sich oft auf Estlanders Arbeiten über den Dichter, besonders auf seine ausgezeichnete kritische Untersuchung von

:unebergs Skaldskap" (dichterischem Schaffen), die den weitaus größten ìl des starken letzten Bandes der von Estlander redigierten großen acht-.ndigen „Normalupplaga" (Helsingfors, Edlunds Verlag, 1899–1902) von ınebergs sämtlichen Werken einnimmt. Bei aller Verehrung für Estlander t freilich Söderhjelm nicht von diesem abhängig, sondern bewahrt sich sein genes, oft abweichendes Urteil. Auch verfällt er nicht der bei kleinen ationen leicht vorkommenden Überschätzung des nationalen Dichters. Im ıegenteil zeigt Söderhjelm, der mit der Weltliteratur sehr vertraut ist, einen ewissen Unmut gegenüber einseitigen und engen literarischen Urteilen :unebergs, und er weist darauf hin, daß Runeberg, wiewohl ihm eine ganz ußerordentliche Kraft der Darstellung und eine einzigartige Wärme des ɟefühls eigen sei, doch an schöpferischer Kraft der Fantasie hinter den ɟroßen der Weltliteratur zurückstehe. Gegenüber den Nationaldichtern ınderer kleinerer Völker, die wie Burns, Petöfi, Bellman und andere fast ɟurchaus Lyriker waren, hat jedoch Runeberg den bedeutenden Vorzug, daß er seinem Volke in allen Gattungen der Poesie eine ganze Nationalliteratur geschenkt hat; und einzig steht er in der Weltliteratur da, insofern als er, der in der Sprache der schwedischen Minderheit Finnlands dichtete, zugleich der Nationaldichter auch der finnischen Mehrheit zu werden vermochte, — Kraft der Liebe, mit der er beide Volksteile umfing und mit der er darstellte, was beiden gemeinsam teuer war, und kraft der bezwingenden Macht seines dichterischen Wortes. So ist Runeberg ein Nationaldichter von außerordentlicher Art, und seine Bedeutung für Finnland, die immer wachsen wird, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Aber seine vollendete Kunstform macht ihn zugleich zu einem Klassiker der Weltliteratur, indem er dieser das Bild seines Volkes unvergänglich einfügt.

Ausgezeichnet sind Söderhjelms literarhistorische Untersuchungen über die einzelnen Schöpfungen Runebergs: wie derselbe unter den mannigfachsten literarischen Einwirkungen, die mit großer Sachkenntnis und Gründlichkeit nachgewiesen werden, doch überall seine persönliche Art und Auffassung wahrt, seine eigenste Form hat und alles bei ihm eingetaucht ist in den besonderen finnländischen Lebenston. Gleich bewunderungswürdig sind Söderhjelms ästhetische Analysen der einzelnen Dichtungen, sein tiefes Eindringen in die geheimsten Absichten des Dichters. Der Schreiber dieser Zeilen hat Runebergs Hauptwerke, seine epischen Dichtungen, ins Deutsche übersetzt. Er kennt dieselben Wort für Wort; aber er gesteht gern, daß die Schönheit mancher einzelner Stellen ihm erst durch Söderhjelms Hinweise in ihrem vollen Reiz aufgegangen ist.

Leider mußte Söderhjelm wegen Raummangels es sich versagen, ein eigenes Kapitel über Runebergs Sprache zu schreiben. Aber er hat hier und da bedeutsame Äußerungen darüber eingestreut, und besonders kommen sehr feinsinnige Beobachtungen vor über die Wechselwirkung von Metrum und Stil. Solche Beobachtungen ließen sich leicht vermehren. Ich verweise z. B. auf das eigenartige, in Runebergs meist straffer Rytmik seltene Widerspiel von Vers- und Sinnton im 4. Gesang von Nadeschda, sowie auf die großartige Modulation beim Durchgehen einer Periode durch mehrere Strofen

im 3. Gesang von König Fjalar. In Einzelheiten kann man anderer Meinung sein als Söderhjelm. So scheint mir der freilich wundervolle 4. Gesang von Nadeschda stilistisch nicht so vollendet wie ihm; denn das Liebesgespräch ist hier so überaus zart, daß man, als es sich auf Realien wendet, dies, wenn auch leise, so doch als einen Stoß empfindet und die Absicht des Dichters spürt, daß dieser Gesang eigentlich die Bestimmung hat, den Gang der hinter dem Schauplatz geschehenen Handlung dem Leser bekannt zu machen. Besonders schön erscheint in Söderhjelms Darstellung die großartige Wucht des letzten Gesanges von König Fjalar, und voller Feinheiten sind seine Charakteristiken von Fähnrich Stahls Erzählungen. Doch möchte man, wenn er hier die Unwahrscheinlichkeit der Ausdrucksweise des alten Troßkutschers betont, bemerken, daß diese dichterisch durchaus wahr wirkt wegen der Gehobenheit des Augenblicks. Noch einige kritische Bemerkungen.

Wenn auch, wie Estlander nachgewiesen hat, die „Elchjäger“ nicht von Goethe angeregt sind, sondern zurückgehen auf ein von Runeberg im Knabenalter in der Dichtung „Der Wolf“ geschildertes Selbsterlebnis, so scheint mir doch, als sei die Umwandlung der kürzeren „Elchjagd“ in das umfassende Sittenbild „Die Elchjäger“ geschehen unter der Einwirkung von Goethes „Hermann und Dorothea“. In den neu hinzugekommenen Teilen befindet sich z. B. als Bild der größten Hilflosigkeit eine Wöchnerin, wie in Goethes Werk, und dem Brande in diesem, dem größten Unglück der Stadt, entspricht nun bei Runeberg das größte Elend des abgelegenen Landes, die Hungersnot (die er freilich schon früher ergreifend dargestellt hatte in dem schönsten der Gedichte des Zyklus „Idyll und Epigramm“). Überhaupt zeigen die „Elchjäger“ gegenüber der „Elchjagd“ mehr Vertiefung in die Daseinsfragen. Die große Schlußrede des Zacharias kann beeinflußt sein von Reden in „Hermann und Dorothea“.

Dagegen halte ich es nicht für erweisbar (Söderhjelm spricht sich über diesen Punkt nicht aus), daß die Szene am Quell in „Hanna“ ausgegangen sei von der bekannten Szene in „Hermann und Dorothea“. Eine Spiegelung im Wasser ist im Lande der tausend Seen, die zudem auffallend klar spiegeln, kein ungewöhnliches Erlebnis; und warum könnte Runeberg nicht in Pargas einmal mit seiner Braut an einer Quelle gesessen haben? Seine Darstellung der Szene hat volle Eigenart. Übrigens sollte man nicht, wie so oft geschehen ist, die beiden Stellen auf ihren Wert hin gegeneinander abmessen wollen. Man hat hierbei nie bedacht, daß die beiden Stellen verschiedenen Stil haben müssen, weil die beiden ganzen Dichtungen anderen Stiles sind. Goethes Darstellung, die in ihrer klassischen Schlichtheit ungemein stark auf die Fantasie wirkt, würde in „Hanna“ so wenig passen, wie Runebergs romantisch getönte Darstellung in Goethes Werk. Außerdem sind die vorgeführten Personen ganz anderen Charakters und Alters. Die reife heroische Dorothea würde wohl kaum ihren Blick auf den Freund errötend bergen hinter dem Spiegelbild einer vorübersegelnden Wolke, wie dies das sechzehnjährige Pfarrerstöchterchen naturgemäß tut.

Runebergs großartigstes und tiefstes, aber auch am schwersten zugängliches Werk ist das Epos aus altnordischer Vorzeit „König Fjalar“. Sehr

eingehend und überzeugend zeigt Söderhjelm hier in seiner Runeberg-Biographie, sowie in einem besonderen Aufsatze in Skrifter utgifna af Svenska Literatursällskapet i Finland LXXVIII, Helsingfors 1906, wie bei der Empfängnis und Gestaltung dieses Werkes Anregungen und Motive der nordischen Sage, der Gesänge Ossians, der Dichtungen des großen schwedischen Romantikers Almqvist und der antiken Tragödie mitgewirkt haben. Jedoch erwähnt er hier nicht Goethe. Mir scheint aber, wiewohl die Dichtung im Innersten entstand aus Runebergs damals starkem Drang nach dichterischer Gestaltung seiner religiösen Anschauungen, als könne beim Auftauchen der Intuition zur Gestaltung die Erinnerung an den letzten Akt von Goethes Faust, zweiter Teil, mitwirksam gewesen sein, die Erinnerung an die weite Strecke fruchtbaren Landes am Meere, auf der viele Menschen in friedlichem Wirken ihr Leben hinbringen können. Wie Faust will auch Fjalar sein sturmvolles Leben beschließen mit einem großen Friedenswerke und schaut als Greis befriedigt hin über sein nicht mehr vom Krieg verheertes, in üppigen Saaten wogendes Land am Meere. Ein so großes einfaches Bild vermochte wohl gerade in einer für einfache Größe gestimmten Seele wie derjenigen Runebergs haften zu bleiben. Weniger in Betracht kommt, daß Fjalar wie Faust ihr Friedenswerk nur vollenden konnten durch Begehen eines Frevels und daß beiden, als sie sich am Anblick des vollendeten Werkes erfreuen wollen, der an einen geschlossenen Pakt mahnende Warner erscheint, jenem der Seher Dargar, diesem Mephisto, — zwei Gestalten, die freilich so sehr voneinander verschieden sind, wie in Gehalt und Form die beiden ganzen Dichtungen.

Runeberg beschäftigte sich noch auf seinem langjährigen Krankenlager — er war vom Schlage gelähmt — mit dem Lesen deutscher Literatur. Wenn er Rückert für den größten neueren deutschen Dichter hielt, so müssen wir beklagen, daß er die größeren, Hebbel, Mörike, Keller nicht gekannt hat. Doch schätzt Söderhjelm Rückert nicht hoch genug ein. Allein das Lied „Du bist die Ruh'“ (von Schubert so wundervoll komponiert) würde genügen, um Rückert als Lyriker unsterblich zu machen. Und wenn derselbe auch, wie Söderhjelm mit Recht hervorhebt, die Form vernachlässigt, so tut er das durchaus nicht immer, beherrscht sie vielmehr oft mit genialer Meisterschaft, wie z. B. in seiner Verdeutschung der Makamen des Hariri.

Auch irrt Söderhjelm, wenn er meint, Schiller habe seine ästhetischen Theorien von seinen eigenen Werken abgezogen; sie waren ihm vielmehr eine sehr ernste, klärende Vorbereitung zu einer neuen Schaffensperiode. Schillers Abhandlungen haben ihren selbständigen Wert und werden von neueren deutschen Forschern wieder gebührend berücksichtigt, z. B. von Johannes Volkelt in seinem „System der Ästhetik“. Weit eher läßt sich in bezug auf das Theoretische Runeberg mit Goethe vergleichen. Auch haben beide über ästhetische Fragen auffallend ähnliche Aussprüche getan. Das beruht einerseits auf einer deutlichen Verwandtschaft der Anschauungsweise beider, andererseits auf der Gemeinsamkeit ihrer Hauptquelle, auf Schelling; wobei freilich zu untersuchen wäre, wie viel von Goethes Geist Schelling in sich aufgesogen habe.

Söderhjelms Werk bildet Teil LXI und LXXVII der von der „Schwe-

dischen Literaturgesellschaft in Finnland" herausgegebenen Schriften. (Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.) Die Gesellschaft wurde 1885 gegründet zum Andenken an Runeberg, um in dessen „Geiste zu wirken, seine Liebe zur Vergangenheit, seine hohe und freiheitliche Weltanschauung, seine Kunst und seine Sprache in seinem Vaterlande zu wahren". Somit war die Aufgabe der Gesellschaft die Sammlung und Veröffentlichung von Zeugnissen über die Entstehung und Entwicklung der schwedischen Kultur (Literatur, Volkslied, Sage, Geschichte, Bildungswesen usw.) in Finnland; die Beförderung des Studiums und rechten Gebrauches der schwedischen Sprache durch Untersuchung der Dialekte, Veröffentlichung grammatikalischer Arbeiten, Beschaffung tüchtiger Lehr- und Lesebücher für die Schulen usw. und schließlich Förderung literarischen Schaffens in schwedischer Sprache durch Unterstützungen und Verteilung von Preisen. Überblickt man die lange Reihe der Veröffentlichungen der Gesellschaft (bis jetzt 88 Bände) und vertieft sich in einige derselben, so muß man sagen, daß sie ihr Programm mit größter Hingebung in wahrhaft mustergültiger Weise erfüllt und in der Stille ein bedeutendes Stück germanischer Kulturarbeit in jenem äußersten Vorpostengebiet an dem großen Busen der Ostsee geleistet hat und weiter leistet. Darum sollte man auch in Deutschland dieser Gesellschaft Aufmerksamkeit schenken. Dieterich Schäfer veröffentlichte in der 33. Nummer (16. November 1907) der Internationalen Wochenschrift einen sehr dankenswerten Aufsatz über den „Stand der Geschichtswissenschaft im skandinavischen Norden". Aber das in seinem schwedischen Teil und in seiner alten schwedischen Kultur doch auch eng zum skandinavischen Norden gehörige Finnland erwähnt er in jenem Aufsatz gar nicht und weist nicht hin auf dessen Geschichtsforschung, zu welcher die genannte Literaturgesellschaft wichtige Beiträge veröffentlicht hat, wie z. B. die Protokolle der Stände auf dem Landtage zu Borgå 1809, nach der Eroberung Finnlands durch Rußland. Auch der Nationalökonom findet in diesen Veröffentlichungen wichtiges Material, z. B. zur Geschichte der Städteentwicklung; und wenn es sich hier um kleine, fast patriarchalische Zustände handelt, so ist gerade dieser Umstand, wie Karl Bücher dem Schreiber dieser Zeilen einmal sagte, besonders lehrreich zur Erkennung wirtschaftlicher Ursprünge. Ein literarhistorisches Werk wie das oben besprochene von Söderhjelm hat für unsere deutschen Literaturforscher großes Interesse und erweckt zugleich Achtung vor dem ernsten wissenschaftlichen Geist, der in dem entlegenen Finnland waltet. Wohl steht die Helsingforser Universität im Schriftenaustausch mit deutschen Hochschulen, so befindet sich z. B. schon Runebergs Habilitationsschrift vom Jahre 1830 auf der Bibliothek zu Jena. Aber weder die Schriften der schwedischen Literaturgesellschaft in Finnland noch die der schwedischen Literaturgesellschaft in Upsala sind in Deutschland vorhanden. Eine oder zwei unserer größten Universitäten sollten Mitglied der genannten Gesellschaften werden und somit deren Schriften erwerben. Besonders sollte man hierdurch den so ausgesetzten und so tapfer für ihre alte schwedische Kultur kämpfenden finnländischen Gelehrten Interesse bekunden und sie ihren Zusammenhang mit der großen germanischen

elt fühlen lassen. Die für den Germanisten wichtigen Schriften der Gesellhaft für ältere schwedische Literatur besitzt doch wenigstens eine deutsche niversität, die zu Marburg, als Mitglied der genannten Gesellschaft (Svenska ornskrift-Sällskapet. Stockholm). Außer den erwähnten größeren Ver'fentlichungen gibt die schwedische Literaturgesellschaft in Finnland jährlich nen allmählich sehr stark gewordenen Band Förhandlingar och Uppsatser eraus. Die Verhandlungen enthalten die Jahresberichte und die bei den usammenkünften gepflogenen Erwägungen usw., die Aufsätze bringen richtige Beiträge aus allen Gebieten der Geschichte und Kultur Finnlands. Von allgemeinem Interesse ist der den Aufsätzen voranstehende, jährlich bei ler Festversammlung an Runebergs Geburtstag gehaltene Vortrag eines erufenen Vertreters der Wissenschaft. Diese Vorträge sind auch für uns wichtig, nicht nur wegen der Vortrefflichkeit ihres Gehaltes und ihrer oft ausgezeichneten Form, aus der uns die schwedische Sprache in ihrer Wucht und Schönheit entgegentritt, sondern weil sie uns den engen Zusammenhang zwischen finnländisch-schwedischem und deutschem Geistesleben zeigen. Oft begegnet der Name Goethes. So sprach 1907 Professor Ewert Wrangel, als Gast aus Lund, in einem für die vergleichende Literaturgeschichte wertvollen Vortrag über „Goethe und Schweden", und in dem besonders vortrefflichen Vortrage vom Jahre 1906 des Pädagogen Professor Waldemar Ruin über „Politik und Persönlichkeit" stehen die Pädagogik und die Persönlichkeit Pestalozzis und Goethes im Vordergrunde. Einige weitere dieser Vorträge seien noch genannt. Derjenige des Naturforschers Professor Robert Tigerstedt vom Jahre 1905 über „Naturforschung und Welterklärung" behandelt dieses jetzt so wichtige Thema mit solchem offenen hohen Ernst und mit so gedankenvollen, wuchtigen Sätzen, daß er, ins Deutsche übertragen, sicher bei uns Wirkung tun und zur Erhebung aus dem Pessimismus mithelfen würde. An Runebergs hundertstem Geburtstage 1904, zu dem übrigens auch eine Reihe deutscher Hochschullehrer der Universität zu Helsingfors ihre Glückwünsche gesandt hatten, wie einige siebzig Professoren der Berliner Universität und die Universität zu Freiburg in corpore, sprach Professor Werner Söderhjelm über „Runeberg in seiner Bedeutung als Dichter". Damals war eben zu der Jubiläumsfeier Söderhjelms erster Band seiner Runberg-Biographie erschienen, auf welches Werk als auf eine sehr bedeutsame Erscheinung der Literaturgeschichtsschreibung diese Anzeige hinweisen wollte.

Jena. Wolrad Eigenbrodt.

Heiß, Hans, Studien über einige Beziehungen zwischen der deutschen und der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. I. Der Übersetzer und Vermittler Michael Huber (1727–1804). Erlangen, Junge & Sohn, 1907. 8°.

Diese Würzburger Habilitationsschrift ist eine sehr tüchtige Arbeit, der man durchaus Beifall spenden kann. Der Verfasser kennt seinen Stoff aufs gründlichste und weiß ihn im ganzen lesenswert darzustellen. Die Schrift

zerfällt in drei Teile. Der erste, bei weitem kleinste, stellt das Leben Michael Hubers dar (des Vaters des bekannteren L. F. Huber), eines bayrischen Bauernjungen, der durch Zufall nach Paris kam, dort als Übersetzer tätig war und den größten Teil seines Lebens als Lektor des Französischen in Leipzig zubrachte, wo er zugleich als großer Kunstsammler und -kenner sich ein bedeutendes Ansehen erwarb. Der zweite Teil schildert Huber als Übersetzer, der dritte behandelt „die deutsche Mode in Frankreich za. 17.. bis za. 1773". Soll dem allgemeinen Lobe der Belesenheit des Verfassers noch ein weiteres zugefügt werden, so besteht es einerseits darin, daß namentlich die Analyse der Übersetzungen Hubers und die Würdigung dieser Tätigkeit mit Anführung zahlreicher, sehr gut gewählter Beispiele ganz vortrefflich ist, und daß andererseits sowohl der Fehler solcher Monographien, ihren Helden über Gebühr zu loben, als auch das jetzt besonders übliche Verfahren, mit ihm furchtbar ins Gericht zu gehen, mit gleichem Glücke vermieden wird. Der Verfasser befleißigt sich höchst lobenswerter Objektivität.

Doch muß ich dieser Lobeserhebung, ohne sie zurücknehmen oder abschwächen zu wollen, einige Ausstellungen hinzufügen. Die eine ist, daß der erste, das Leben Hubers behandelnde Abschnitt, recht nüchtern ist. Ich will für wissenschaftliche Arbeiten durchaus nicht den feuilletonistischen Ton empfehlen, ein bischen mehr Leben und Wärme hätte jedoch nichts geschadet. Liest man, wie jeder gewissenhafte Leser es tut, diesen Anfang zuerst, so wird man statt eingeladen und ermuntert zu werden, eher von dem ferneren Lesen abgeschreckt. Die zweite ist, daß das dritte Kapitel zwar in nahem Zusammenhang mit den beiden ersten steht, aber doch nicht unbedingt nötig ist. Die dritte und hauptsächliche Ausstellung aber ist die auf die Frage: woher kommt die deutsche Mode? woher ist namentlich S. Geßners und der Idyllendichtung Bewillkommnung in Frankreich zu erklären? gibt der Verfasser doch keine völlig befriedigende Antwort. Zwar geht er der Fragestellung und dem Versuche der Beantwortung durchaus nicht aus dem Wege, aber seine Antwort, die etwa darauf hinausgeht: die deutsche Mode (die unmittelbar einer sehr starken Verachtung des Deutschen folgte) sei zu erklären: aus einer Erschöpfung der nationalen Literatur, aus dem Schwinden des Nationalgefühls, aus einer Erstarkung des Kosmopolitismus, ist doch nicht die richtige. Wer die französische Geistesart in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennt, muß aufs entschiedenste in Abrede stellen, daß damals der Kosmopolitismus allein herrschend war, sondern muß vielmehr in jener Zeit einen sehr starken nationalen Zug erkennen. Er wird ferner eine Erschöpfung der nationalen Literatur gerade in dem genannten Zeitraum schon im Hinblick auf Rousseau, Voltaire, Diderot, so viel Kosmopolitisches auch in ersterem und letzterem vorhanden war, durchaus nicht zugeben. Aber selbst wenn die Ausführungen des Verfassers richtig wären — was sie nach meiner festen Überzeugung nicht sind — so müßte man die einfache Gegenfrage tun: Warum fand gerade Geßner eine solche freudige Aufnahme? Warum diese poetisch so schwächlichen Produkte gegenüber so manchem Kraftvollen, das schon damals (also vor dem Auftreten Goethes) die deutsche Literatur bot? Gewiß kann man gegen Klopstocks Werke sagen: sie waren

n Franzosen zu sublim; gegen Lessings Werke: sie waren zu scharf, sein ntifranzösisches Wesen reizte nicht zur Verherrlichung. Man könnte ndererseits für Geßner anführen: gerade das Sentimentale bei ihm, die Vererrlichung idyllischer Zustände reizte die Franzosen. Aber damit ist das ätsel doch nicht völlig gelöst. Ich vermag nun allerdings meinerseits keine efriedigende Lösung zu geben, meine jedoch: hier ist ein völker-psychoogisches Problem, das doch noch einmal tiefer zu untersuchen wäre. Damit oll aber, wie gesagt, der gründlichen, fleißigen Arbeit, der großen Belesenieit des Verfassers und der anziehenden Schlichtheit seiner Darstellung durchaus nicht zu nahe getreten werden.

Berlin. Ludwig Geiger.

Cartier, Julia, Gérard de Nerval, Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne. Étude de littérature comparée. Genève, Société générale d'imprimerie, 1904. S. 8°.

Dans une étude sur l'écrivain genevois, Henri Frédéric Amiel, Mr Paul Bourget,[1]) relevant l'influence de la culture allemande chez l'auteur du Journal intime insistait sur les différences profondes qui séparent l'esprit germanique de l'esprit latin. Ces deux formules recèlent en effet un antagonisme déclaré autant dans la conception de la vie que dans les habitudes intellectuelles. Tandis qu'on accorde volontiers à l'esprit germanique le don de la synthèse, le privilège d'embrasser les idées sous leurs aspects multiples, l'esprit latin revendique pour lui la logique, les contours arrêtés saisis par une analyse méthodique qui exclut la fantaisie et le caprice individuels. Dans leur tentative de pénétration réciproque, ces deux tendances agiront-elles avec un égal succès sur les productions littéraires des deux pays; se compléteront-elles harmonieusement ou l'une altérera-t-elle l'équilibre intellectuel de celui qui se laissera déterminer par l'autre? Telle est la question qui se posera toujours à qui entreprendra d'établir les gains et les pertes de l'esprit français dans son contact avec le génie germanique. Ils sont en petit nombre, les écrivains français qui, de propos délibéré, ont pris à tâche de révéler l'Allemagne à leurs compatriotes; à l'époque du romantisme, le nom de Gérard de Nerval reste, à cet égard, un des exemples les plus intéressants. L'influence de l'Allemagne „atteindra-t-elle la personnalité du poète en accentuant certaines de ses tendances, en suscitant d'autres sans elles inexplicables, ou bien demeurera-t-elle superficielle, bornée à des imitations, à de simples emprunts de cadres et de sujets, et les pages de Gérard qui semblent le plus dépasser cet esprit de clarté un peu étroit dans lequel on enferme trop souvent le génie français, ne se peuvent-elles pas expliquer uniquement par le trouble d'esprit dont le songe s'épancha dans la vie?“

Tel est le sujet d'étude que s'est proposé de traiter Melle Julia Cartier dans une thèse pour le doctorat de Paris dont nous inscrivions le titre en tête de cet article. Mettant à profit les biographies de Gérard de Nerval

[1]) Œuvres complètes, Critique, Paris, 1899, I, 461.

écrites par ses contemporains et par les plus récents critiques, Mr Tourneux et Mme Arvède Barine, l'auteur s'aidant encore d'une foule de notes, de lettres et d'articles non réédités[1]) a pu déterminer avec une exactitude suffisante les séjours de l'écrivain français en Allemagne qui ont donné naissance à quelques uns de ses ouvrages. Gérard de Nerval, de son vrai nom Gérard Labrunie, né en 1808, entreprend très probablement en 1836 son premier voyage en Allemagne dans lequel il visite les bords du Rhin et va peut-être jusqu'à Berlin. Une seconde excursion se place dans l'année 1838 (Strasbourg, Baden-Baden, Francfort, Mannheim, Heidelberg); il est à Vienne en novembre 1839 et il y passe l'hiver; de retour à Paris, il est pris d'un accès d'aliénation mentale. Mis dans une maison de santé, il en sort pour se rendre de nouveau à Vienne où il reste jusqu'au printemps de 1842; huit ans plus tard, après avoir visité l'Orient, de retour à Paris, il se dirige sur Francfort où on le trouve le 27 août 1850 et assiste à Weimar aux fêtes données en l'honneur de Gœthe et de Herder; de ces voyages, il a rapporté les deux pièces de Leo Burckart, jouée en 1838 et l'Imagier de Harlem, représentée en 1851. A Paris, il est repris par deux fois de troubles mentaux qui nécessitent deux internements; en 1854, dernier voyage en Allemagne où il passe deux mois; le 8 août, il subit un dernier traitement et meurt le 5 janvier 1855, sans qu'on puisse dire avec certitude s'il a lui-même mis fin à ses jours.

De bonne heure déjà, par suite de ses impressions d'enfance, de son tempérament et de son éducation, la poésie allemande avait exercé une action secrète sur l'âme du jeune homme, avant même qu'il eût commencé ses pérégrinations en Allemagne. Il y a en Gérard de Nerval deux hommes, deux natures que Melle C. a cherché à démêler (Chap. II et III). Il faut voir en lui tout d'abord le lettré formé par le XVIIIe siècle et l'école pseudo-classique, le disciple de Delille que Molière, Corneille et Voltaire ont marqué de leur empreinte. Melle C. qui nous le montre enthousiaste de Ronsard, eût pu ajouter qu'il débuta comme les plus grands de ses contemporains, Lamartine et Victor Hugo, subissant, comme eux, dans sa langue et son style, les influences du passé, sans prendre chaudement parti pour les novateurs. A ce fond primitif se joint le goût de la rêverie qui l'emporte en imagination vers l'Allemagne „conventionnelle" révélée aux Romantiques par Mme de Staël; il rime au collège une traduction du Vaisseau de Gessner; il étudie à la fois „l'italien, le grec et le latin, l'allemand, l'arabe et le persan"; il lit Schlegel et „vers quinze ans il mettait déjà sur le compte des romans à teinte germanique dont il avait la tête farcie sa passion insensée pour la blonde couturière Ermerance qui chantait de si langoureuses ballades les soirs sur la margelle d'un puits." Et en 1828 paraît la traduction complète en prose et en vers du Faust de Gœthe qui avait déjà tenté les efforts de Paul Stapfer et de Louis Clair de Beaupré, comte de Sainte-Aulaire en 1823. Au moyen de citations bien choisies, Melle C. nous montre la supériorité de ce troisième essai sur les deux précédents (p. 29—35), tout en relevant les

[1]) L'auteur a pu prendre connaissance de ces pièces dans les collections d'autographes et de manuscrits de Mr. de Spœlberch de Lovenjoul qui sont de vraies archives pour l'histoire du romantisme.

ıexactitudes et les fautes dues à une connaissance imparfaite de la langue t de la grammaire. Toutefois, si, de son propre aveu, Gérard a appris allemand „comme on étudie une langue savante", il n'a pas travesti Faust . la française et "la poésie profonde de l'original n'a pas complètement lisparu". Cette traduction a répandu Faust en France; les romantiques, Gautier, Musset et Berlioz l'ont lu dans la version de Gérard. Mais le personnage de Faust n'est guère pour l'écrivain français qu'une sorte de Don Juan, — ce que Victor Hugo avait déjà dit en 1827 dans sa Préface de Cromwell, – et, conclut Melle C. Gérard n'a guère vu dans l'œuvre allemande „qu'un touchant drame d'amour approfondi par de beaux et très mystérieux symboles et entouré d'un poétique décor fantastique". (p. 35.)

Faust n'en valut pas moins à Gérard des témoignages de considération de la part des romantiques et de Gœthe, dans une conversation avec Eckermann rapportée par Gérard lui-même dans la préface de la quatrième édition de son Faust; les propos de Théophile Gautier et les erreurs du Dictionnaire Larousse à ce sujet ont été réfutés déjà par Betz.[1])

En 1830 Gérard de Nerval s'attaque aux lyriques allemands et donne un volume de poésies allemandes joint maintenant au tome I de ses Œuvres complètes sous le titre: Choix de ballades et de poésies de Gœthe, Schiller, Bürger, Klopstock, Schubert, Kœrner, Uhland, Jean-Paul Richter, Hoffmann, etc. Mais cette seconde tentative passa inaperçue des romantiques; Melle C. en discerne la cause soit dans la traduction trop approximative, soit dans le choix des poésies que Gérard a fait parmi les œuvres les plus strictement impersonnelles des poètes allemands, soit encore dans les imitations ou traductions libres données antérieurement. Ce qui l'a guidé dans son choix capricieux, ce n'est pas l'intention de rechercher la couleur locale chère aux romantiques, mais l'instinct qui le portait à goûter la poésie populaire, opposée à l'art réfléchi et aristocratique (à signaler la traduction de la Lénore de Buerger). Ambitionnant comme tous les jeunes la renommée du théâtre, Gérard a laissé inachevées quelques pièces dont l'une, Nicolas Flamel, remonte à 1825. Elle a été évidemment inspirée par Faust, à en juger d'après une scène où Satan qui rappelle Méphistophélès dans le laboratoire du vieux savant, lui tient un langage où l'on reconnaît par endroits des phrases mêmes de Gœthe.

Un amour malheureux commençant à déranger sa raison, il part une première fois pour l'Allemagne en 1836: „L'Allemagne, dit-il quelque part, la terre de Gœthe et de Schiller, le pays d'Hoffmann, la vieille Allemagne, notre mère à tous, Teutonia!" (p. 57). Mais ces voyages n'ont eu qu'une faible prise sur l'individualité de l'auteur (Chap. V). Ses Souvenirs d'Allemagne ne contiennent guère que deux articles, Le Rhin à Bâle et Une soirée d'automne où apparaissent des hallucinations inquiétantes pour l'avenir, et les autres œuvres qui suivent son retour en France n'offrent presque pas de traces des impressions éprouvées. Dans l'été de 1838, voyageant de compagnie avec Dumas, il participe aux enthousiastes réceptions

[1]) Gœthe-Jahrbuch, B. XVIII, 1897, p. 197.

faites à ce dernier à Francfort; il l'accompagne à Mannheim et à Heidelberg; s'intéresse à Karl Sand et amasse des matériaux pour son Léo Burckart qu'il avait projeté d'écrire en collaboration avec Dumas. L'insuccès de ce drame donné en avril 1839 au théâtre de la Porte Saint-Martin est l'occasion d'un nouveau voyage en Allemagne; on le rencontre à Vienne où, tout en déplorant la tyrannie du gouvernement, il est présenté dans plusieurs salons et fréquente les théâtres; puis il revient à Paris où en 1841 il publie *Amours de Vienne*. Les mystiques visions qui aboutissent à la folie dont il guérit lui font prendre encore la route de Vienne; les années qui suivent sont des époques de vagabondage et de vie de Bohème; en 1854 il est à Weimar aux fêtes données en l'honneur de Goethe et de Herder. A Francfort, il écrit un feuilleton sur le *Faust* de Spohr, analyse le *Prométhée délivré* de Herder et consacre un article à la première représentation de *Lohengrin*. S'il décrit minutieusement la maison de Goethe, il complimente aussi les souverains lettrés de Saxe-Weimar et s'en retourne à Paris, rapportant un sujet de drame, *l'Imagier de Harlem*. Son dernier voyage en Allemagne ne nous est connu que par ses lettres; il dit quelque part qu'il s'est clarifié l'esprit et qu'il a repris la forte santé de ses jeunes ans. „Ce que c'est que de changer de latitude! En Allemagne, nul ne songe à me trouver fou.“ La fantaisie étrange de *Pandora* est le fruit de ce séjour et les articles qu'il écrivit dans la *Presse* et *l'Artiste* ont pu contribuer à former les idées que les Français se faisaient de l'Allemagne; mais Gérard n'en a montré que les aspects extérieurs. „Cette âme de l'Allemagne lui sembla trop proche de la sienne pour qu'il pût la dévoiler, sans dévoiler en même temps ses propres rêveries inquiétantes.“

De 1840 à 1855, à l'époque où le romantisme se montrait moins curieux de littérature étrangère, Gérard n'en continua pas moins son rôle d'intermédiaire intellectuel entre les deux pays. Il traduit en 1840 le second *Faust*; en 1844, les poésies de Heine; en 1855 il adapte à la scène française *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue. Déjà connu par les études de Blaze de Bury, le second *Faust* de Gérard de Nerval l'emporte par la précision littérale sur le premier, quoiqu'il n'ait pénétré qu'imparfaitement le sens des symboles. De Heine que Gérard a personnellement connu, il a donné la traduction du *Buch der Lieder*, en soumettant au poète allemand ses difficultés et ses hésitations; cette œuvre est la mieux réussie ainsi que l'étude qui la précède sur Heine. L'influence de l'Allemagne sur lui est indéniable dans la partie la plus contestable de ses œuvres, c'est-à-dire les pièces de théâtre originales qu'il a composées en empruntant des données à ses lectures, à ses voyages et à ses expériences sentimentales; telles sont la *Forêt-Noire*, dont on n'a conservé que le plan, — sorte de tragicomédie qui se passe dans le Palatinat pendant les guerres de Louis XIV, l'auteur s'incarnant lui-même dans le héros Brisacier, — et le *Magnétiseur*, dont on ne possède que l'analyse des deux derniers actes et qui rappelle le sujet du *Spectre fiancé* d'Hoffmann. Deux drames seulement ont été achevés: le premier est *Leo Burckart ou Scènes de la vie allemande* (1839) où le mysticisme chrétien, les sociétés secrètes, les aspirations démocratiques et

s mœurs de la jeunesse universitaire allemande après 1813 défilent en asses confuses; mais tout cela est justement observé; le héros, Leo Burckart, généreux humanitaire, incapable d'action, c'est Gérard le rêveur doux sceptique. Le théâtre de la Porte Saint-Martin jouait avec succès en 1851 n second drame, l'Imagier de Harlem, dont le sujet et les idées sont rés des Aventures du docteur Faust et sa descente aux enfers e Klinger, du second Faust de Gœthe et de la légende de Laurent Coster, : problématique inventeur de l'imprimerie; mais „du profond drame humain ju'était le Faust de Gœthe, du beau symbole philosophique qu'était celui le Klinger, Gérard n'a tiré qu'une série d'aventures mal liées; il a emprunté ı l'Allemagne le moule de ses légendes et de ses fantaisies, mais il l'a vidé le tout sens profond".

Dans quelle mesure Gérard de Nerval est-il tributaire de l'Allemagne et dans quel sens s'est exercée sur lui l'action de la pensée étrangère? Telle est la question qui s'impose à Melle C. en terminant son étude. Il y a eu en lui l'écrivain sobre et discret, d'un art classique tout français, doublé d'un moi tourmenté d'aspirations vagues et fantastiques qui, poussées au paroxysme, aboutirent à la folie. L'Allemagne peut avoir développé ces germes morbides, mais elle ne saurait être rendue „responsable du trouble d'esprit de Gérard"; on ne peut non plus „expliquer par son influence les œuvres singulières et belles qu'il écrivit au sortir de la maison de santé". (p. 111.) La tendance au mysticisme et à la rêverie qui existait chez lui, il l'a retrouvée dans la pensée germanique et il s'y est livré sans contrainte. Une seule chose lui a été révélée, c'est la poésie populaire, si riche et si variée de l'Allemagne; il a eu l'intuition qu'en France la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule; il a tenté de combler cette lacune; mais „celui de tous les Romantiques qui fut le plus sensible à l'influence germanique n'a demandé au fond à l'Allemagne que ce qu'il possédait déjà". (p. 116.)

Cette étude, écrite d'une plume alerte, témoigne de recherches aussi étendues que consciencieuses, comme on peut s'en assurer en parcourant l'appendice bibliographique (p. 117–130) qui contient la liste des œuvres complètes de Gérard de Nerval, des articles et mélanges non réimprimés parus dans des Journaux ou dans des Revues et des Ouvrages consultés par l'auteur. Gérard de Nerval est une des individualités les plus captivantes parmi les initiateurs de l'Allemagne; sa figure eût gagné encore en relief si Melle C. dans un chapitre préliminaire eût retracé sommairement les résultats acquis par les travaux des prédécesseurs de Gérard de Nerval, qui attendent encore les investigations des érudits. A cet égard, nous croyons devoir signaler à l'attention les trois noms de Laharpe, qui dans son Cours de littérature, portait sa curiosité sur l'Allemagne et les littératures étrangères; de Baculard d'Arnaud, nouvelliste du grand Frédéric, qui a vécu en pays allemand et dont les drames et les romans se ressentent des influences du Nord, et de Bitaubé, né en pays allemand et qui traduisit Hermann et Dorothée. Comment ces écrivains ont-ils compris le génie allemand, la poésie allemande; quels furent leurs moyens d'informations; en quoi ont-ils cédé à la mode de leur époque; quel concours de circonstance leur a valu

la sympathie ou la défaveur de leurs contemporains; autant de questions qui constituent l'étude d'un petit mouvement littéraire perdu dans le grand et nous préparent à mieux apprécier le rôle de celui qui appelait l'Allemagne sa „seconde mère".

Zürich. Louis Morel.

Willem Bilderdijk. Uitgegeven op machtiging der Bilderdijk Commissie. 1906. Boekhandel v./h. Höveker & Wormser. Amsterdam, 468 S. 4°. Geh. 6,50 Mk., gebd. 7,50 Mk.

Vorliegendes, herrlich ausgestattetees Werk muß als ein höchst wertvoller Beitrag zur Bilderdijk-Literatur bezeichnet werden. Eine Reihe selbständiger Untersuchungen über einen der ersten Schriftsteller Niederlands im 19. Jahrhundert sind darin zusammengestellt; sie gelten dem Dichter nicht minder als dem Gelehrten, dem Künstler und Menschen. Über Bilderdijk als Dichter handelt in einem knappen, doch erschöpfenden Aufsatz sehr gut Dr. H. C. Muller (S. 53—67); seiner Stellung zu den großen Dichtern der Weltliteratur wird eingehend gedacht, besonders zu den deutschen, zu Goethe, Schiller, Herder, Klopstock, Rückert. J. Postmus betrachtet ihn als „calvinistisch nederlander", H. W. E. Moller in seiner Stellung zu den „roomsch katholieken". Sehr eingehend und feinsinnig ist die Studie über Bilderdijks Bedeutung für die Sprachwissenschaft von Prof. Dr. J. te Winkel, desgleichen die von Dr. Joh. C. Breen über ihn als Geschichtsforscher. Eine andere Abhandlung gilt seiner Advokatur und seiner Stellung zu den bildenden Künsten (von A. W. Weißmann); C. W. Wormser schildert den Humoristen. Über seine Verdienste um Arzneiwissenschaft orientiert sehr ausführlich (S. 263—333) Dr. W. B. van Staveren. Über sein Verhältnis zur dramatischen Dichtkunst, zum antiken Drama und zu Shakespeare, Racine und Corneille, sowie über seine dramaturgischen Ansichten und eigenen Dramen spricht in einer feinsinnigen Studie J. H. Rössing (S. 333—353). In dem Aufsatz „Bilderdijks Brieven" von Dr. A. S. Kok geschieht unter anderem seines Briefwechsels mit Hoffmann von Fallersleben Erwähnung, der ihn 1821 in Leiden kennen und schätzen lernte; der Briefwechsel mit ihm ist um so bemerkenswerter, als Bilderdijk gegen die Deutschen eine fast krankhafte Abneigung hegte.

Im Kapitel über die Übersetzungen von den Werken des großen Niederländers interessieren vor allem die Übertragungen ins Deutsche; in Eichstorffs „Deutscher Blumenlese" (Namur, 1836) stehen drei Stücke, in Mauvillons „Auswahl niederländischer Gedichte" (1836—41) acht Dichtungen; ferner befinden sich von Bilderdijk zwei Stammbuchblätter in L. Marchands „Des Kriegers Harfenklänge" ('s Gravenhage, 1833). 1853 erschienen in Stuttgart „Bilderdijks Dichtungen. Das wahrhafte Gut und die Geisterwelt", von P. W. Quack und Duttenhofer in reimlosen Jamben. Große Teile dieser Übertragung sind dann wieder abgedruckt in dem Buche „Die Aufgabe und das Leben des Mannes" von A. Monod, zweite deutsche Ausgabe von P. W. Quack (Stuttgart 1860). Außerdem finden sich gut gelungene Ver-

deutschungen einzelner Partien aus Bilderdijks Dichtungen in Hellwald-Schneiders „Geschichte der niederländischen Literatur“ (1887), S. 661 ff., und in der deutschen Ausgabe von Jonckbloets „Geschichte der niederländischen Literatur“ (II. Bd. 1872). Der Verfasser dieses Kapitels, Dr. K. H. E. de Jong, gibt am Schlusse Proben seiner eigenen, flotten Verdeutschungen von Bilderdijks Gedichten, so die schwärmerisch begeisterte Hymne an „Napoleon“ (1807), ein Bruchstück aus seiner Dichtung „Die Krankheit der Gelehrten“ und den ersten Gesang aus seinem „Untergang der ersten Welt“. Auch als Übersetzer hat sich Bilderdijk versucht, worüber G. van Elring in dem Artikel „De vertaler“ näheren Aufschluß gibt; als Beispiel seiner Kunst der Nachdichtung wird Goethes Gedicht „An die Zikade“ im Original und der niederländischen Umdichtung gegenübergestellt. Rühmend zu erwähnen ist noch der reiche Bilderschmuck des Werkes, darunter zwei ganzseitige Phototypien, die eine von Cuylenburgs Porträt des Dichters, die andere von einem Pastellporträt seiner Gattin Kath. Reb. Woesthoven.

Schillerfeier te 's Gravenhage, 9. Mei 1905. Festrede von E. F. Koßmann. Met eene Nederlandsche Schiller-Bibliographie door Wouter Nijhoff. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1905, 83 S.

Die Zentenarfeier von Schillers Todestag ist nicht auf Deutschland beschränkt geblieben. Auch außerhalb der Grenzen des Deutschen Reiches hat Schillers Name seinen guten Klang bewahrt und zahlreiche Verehrer zu seinem Gedächtnis versammelt. Bei unseren niederländischen Nachbarn hat Schiller früh Verehrer, Bewunderer und Nachahmer gefunden, und daß er auch in der Gegenwart noch fortlebt, zeigte die Schillerfeier im Haag. Die Festschrift bringt auf 16 Seiten die Huldigungsrede Koßmanns. Ausgehend von der engen Verknüpfung des Namens Schiller mit dem niederländischen Fürstenhause, dann übergehend zu der früh einsetzenden Schillerverehrung der niederländischen Nation und ihrer Anteilnahme an der Hundertjahrfeier seines Geburtstages 1859, wo niederländische Dichter das Andenken des längst Entschlafenen in Festgedichten und Reden feierten, ferner hinweisend auf die Tatsache, daß seitdem die Verehrung für den Dichter dort noch größer geworden ist, beantwortet der Sprecher in seiner schwungvollen, eindringlichen Rede die Fragen: Was ist uns Schiller? und: Worin besteht seine populäre Kraft? – Beweis für die große Verehrung, der sich Schiller seit einem Jahrhundert unter den Niederländern erfreut, ist die äußerst sorgfältige, genaue und erschöpfende Bibliographie der Ausgaben von Werken Schillers auf niederländischem Boden, sowohl in hochdeutscher wie auch in niederländischer Sprache; der Nachweis über die Übertragungen umfaßt über 50 Seiten. Fast alle seine Schriften sind übersetzt, vornehmlich seine poetischen. Um die Übersetzung seiner Gedichte haben sich besonders J. J. L. ten Kate und H. Frijlink verdient gemacht; das „Lied von der Glocke“ hat nicht weniger als dreizehn verschiedene Übersetzer gefunden.

Seine Dramen sind sämtlich übersetzt, darunter „De Roovers“ fünfmal, „Fiesko“ viermal, ebenso oft „Don Carlos“ und „Maria Stuart“, dreimal „De Maagd van Orleans“, fünfmal „Willem Tell“, zweimal „De neef als om“; die anderen je einmal. Auf Seite 74—82 sind die niederländischen Schriften über Schiller verzeichnet. Diese Bibliographie bildet eine hochwillkommene Ergänzung zur Schillerbibliographie in Goedekes „Grundriß“.

Koster, Edward B., Over Navolgingen Overeenkomst in de Literatuur. Uitgegeven te Wageningen bij Johan Pieterse. 1904, 80 S. 8°.

Es ist für das Studium der Literatur und der Entwicklung der Dichter von großem Belang zu erforschen, welchen Einfluß andere Autoren auf ihr Werk ausgeübt haben, ob die Nachahmung, die Entlehnung bewußt oder unbewußt, zufällig erfolgt. Dies in jedem Falle nach der einen oder anderen Seite festzustellen, ist unmöglich und bleibt oft dauerndes Streitobjekt. Auch der Verfasser genannter Studie hütet sich, immer eine positive Entscheidung zu fällen, aber er hat doch aus den wichtigsten Literaturen so manche typische Beispiele materieller Übereinstimmungen angeführt, daß die Entscheidung nicht schwer fällt. Er nimmt Beispiele aus der griechischen, lateinischen, französischen, spanischen, englischen, niederländischen und deutschen Literatur, die manchmal überraschende Parallelen ergeben. So setzt er z. B. eine Stelle aus Tennysons „Morte d'Arthur“ neben eine ähnliche aus Sophokles „Trachinierinnen“ und neben Swinburnes „Atalanta in Calydon“ die sich hinwiederum mit der Schilderung des Olymps in der Odyssee (IV, 566 ff.) berührt. Hierzu stellt er in Parallele Vergils „Aeneis“ VI, 638 ff. des Lucretius De Rerum Natura III, 18 ff., weiter Tennysons Beschreibung von „The island-valley of Avillon“ in dessen Morte d'Arthur und daneben aus Heines „Atta Troll“ (Kap. 20) die Beschreibung des Paradieses der Kelten. Bei der Gelegenheit wird auf Übereinstimmungen zwischen Heine und Katull hingewiesen.

Köln a. Rh. Karl Menne.

Türkische Bibliothek, herausgegeben von Georg Jakob. 10. Bd. Mehmed Tevfîq, Ein Jahr in Konstantinopel. Fünfter Monat: Die Schenke oder die Gewohnheitstrinker von Konstantinopel. Nach dem Stambuler Druck von 1300, zum ersten Male ins Deutsche übertragen und erläutert von Theodor Menzel. Berlin, Mayer & Müller, 1909. VI, 155. 8°.[1])

Trotz des koranischen Weinverbots hat der Genuß alkoholischer Getränke bekanntlich fast zu allen Zeiten in der islamischen Kulturgeschichte eine recht

---

[1]) Vgl. VIII, 505.

bedeutende Rolle gespielt, die auch in der Literatur zahlreiche Spuren hinterlassen hat. Auf die Dichter arabischer Wein- und Trinklieder wie den Umaijaden Welīd und auf Hārūn ar-Rašīds Hofdichter Abu Nuwās folgen bei den Persern und Türken die Mystiker, die ihre Entzückungen in göttlicher Liebe besonders gern unter dem Bilde des Weinrausches darstellen. Daß bei ihrem Vorbild Hafiz dieser Rausch indes nicht als Symbol, sondern als Wirklichkeit zu verstehen ist, hat F. Veit in dieser Zeitschrift VII, 417 mit Recht betont, und Jakob hat in der Festschrift für Nöldeke II, 1055ff. aus seinen Gaselen ein anschauliches Bild des Schirazer Kneipenlebens entwerfen können. Eine sehr instruktive Parallele dazu bietet nun der fünfte Monat von M. Tevfīqs Jahreswanderung durch das altstambuler Leben, in dem er uns einen Blick in das Schenkenwesen tun läßt. Dies ist offenbar noch aus byzantinischer Zeit ziemlich unverändert erhalten geblieben, da das Schankgewerbe, von wenigen Juden und Armeniern abgesehen, fast ausschließlich von Griechen betrieben wird. Ein Muslim als Wirt wäre natürlich undenkbar, aber unter den Gästen sind Bekenner des Korans, namentlich Soldaten, nicht selten zu treffen, während die wohlhabenden Klassen in ihrer Wohnung dem Alkoholgenuß fröhnen. Bekannt ist, daß der Orientale dabei nur den vollen Rauschzustand, und zwar sobald wie möglich zu erreichen sucht. Deshalb ist auch der Schnaps weit mehr begehrt als der unschuldigere Wein, während man oft in vollendeter Heuchelei das Verbot des Korans auf diesen allein beschränken zu dürfen glaubt. Mit der für den Türken charakteristischen, behaglichen, uns freilich manchmal ermüdenden Breite schildert uns nun Tevfīq die Einrichtung verschiedener Schenken und zählt die von ihnen gebotenen Genüsse auf. Er führt uns die verschiedenen Klassen der Schenkenbesucher von dem übermütigen jungen Burschen bis zum verkommenen Säufer vor; er schließt mit einer Schilderung des Rausches und der Verwirrung, die die Rückkehr des Trunkenboldes in seinem Heim und bei seinen Frauen anrichtet. Im Anhang teilt Menzel noch ein Schenkenlied von Zijā-pascha und den Abschnitt über die Zunft der Kneipwirte aus dem Buche des berühmten osmanischen Reisenden Evlija Tschelebi aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit. Der Übersetzung voran geht eine Lebensbeschreibung des Verfassers (geboren im September 1843), der alle Leiden der unsicheren Existenz eines stets vom Damoklesschwert der Zensur bedrohten Journalisten unter Abdulhamids despotischer Herrschaft hat durchkosten müssen, hauptsächlich auf Grund seiner Selbstbiographie, die er in die Beschreibung einer im Jahre 1877 zu den Magyaren unternommenen Verbrüderungsfahrt eingeflochten hat. Am Schlusse gibt er eine vollständige Liste der von T. verfaßten, sowie der recht zahlreichen, von ihm nur angekündigten Werke. Die Zensur, die eine so verhängnisvolle Rolle in seinem Leben gespielt, hat auch seinem für uns interessantesten Werke eben in diesem Jahr in Konstantinopel ein vorzeitiges Ende bereitet; mit diesem fünften, dem Schenkenleben gewidmeten Monat, das den Frommen das fröhliche Gedeihen so gottloser Zustände unter dem gesegneten Regimente des Schatten Gottes auf Erden enthüllt hatte, mußte es sein Erscheinen einstellen. Doch ist es Menzel gelungen, unter T.s anderen Schriften noch einige Stücke zu ent-

decken, die offenbar ursprünglich für dies Werk bestimmt waren, so daß w hoffen dürfen, mit diesem Bande noch nicht endgültig von seinen Bilde aus dem alten Stambul Abschied genommen zu haben.

Königsberg i. Pr. Karl Brockelmann.

Notizen.

Entgegnung. Im letzten Heft dieser Studien (IX, I, S. 114–[illegible] widmet Herr A. L. Stiefel meiner kleinen „Geschichte der spanischen Literatur" (Straßburg, Trübner, 1904) eine Besprechung, die augenscheinlich vor längerer Zeit geschrieben wurde, da sie sich auf eine Kritik von mir (*Gött. gel. Anz.* Dez. 1906, S. 998 ff.) bezieht und eine weitere Erwiderung darauf in Aussicht stellt, die bereits Juli 1907 in der *Z. f. roman. Phil.* (30, 489 f.) erschienen is

Über die mir vorgeworfenen Mängel meiner Schreibweise werd ich mit dem Herrn Ref. nicht rechten. Auch über die mir vorgehaltene Unselbständigkeit lasse ich mich in keine Erörterung ein, aus Rücksicht auf den Raum und weil ich den Schein nicht wecken möchte, als sähe ich i meinem Büchlein, einer bescheidenen populären Skizze, mehr als die a spruchslose Zusammenfassung der von anderen gewonnenen Ergebnisse eigentlich genügt der Hinweis, daß meine „wörtlichen Entlehnungen" zum größten Teil in einzelnen Beiwörtern (*eigenartig, originell, lebhaft und e götzlich* u. dgl.) oder in fertigen Redeformeln, die Gemeingut sind (*wie i bunten Wechsel vorüberziehen, einen gewissen Reiz haben* usw.), bestehen oder in Zitaten aus dem besprochenen Autor (S. 13, S. 72), die der He Ref. nicht erkannt hat. Hingegen möchte ich die vom Ref. aufgestellte Lis tatsächlicher Unrichtigkeiten (S. 120 f.) Stück für Stück durchgehe weil hier handgreifliche Tatsachen vorliegen.

1. S. 30. Ob der Madrider Sammelkodex 104 Stücke oder 95 bzw 96 enthält, kann ich hier nicht kontrollieren. 2. Ibid. Daß A. de la Veg und Timoneda Nachfolger Lope de Ruedas waren, ist Tatsache; das sag auch E. Mérimée, Précis de la litt. esp. (Paris 1908!) S. 301 und 303; eben so Fitzmaurice-Kelly S. 326 f. u. a. 3. Daß Boscán 1542 starb, ist unbe zweifelt; s. die neueste Monographie von Menendez y Pelayo, Aut. de poe lir. cast. 13, 149 (1908!). 4. S. 38. Daß Huerta seinen *Florando* mit 1 Jahren schrieb, sagt er selber. Die Streitfrage dreht sich um die Lebenszei des Dichters, ob wir, vom Druckjahre des *Florando* ausgehend, 1573—164 rechnen sollen, oder ob wir auf Grund der Plinius-Übersetzung von 162 mit dem Bildnis des Verfassers im Alter von 59 Jahren 1565—1635 anzu nehmen haben. Ref. hat die Bemerkung Salvás einfach nicht verstanden 5. S. 39. Mein Urteil über Acevedos *Creacion del mundo* wurde bestimm durch Menendez y Pelayo im Prólogo zu Fitzmaurice-Kelly, Hist. de la lit. esp p. XXXIV; die Quellenfrage geht mich nichts an, und von „schlechtweg" habe ich nichts gesagt. 6. S. 40. Ginez Perez de Hita ist tatsächlich der Vater der „pseudomaurischen Modedichtung", von der ich a. a. O. deutlich genug spreche; älter ist die primitive Romanze von der *mora Moraima* und die *romances fronterizos*, das ist aber etwas Grundverschiedenes. 7. S. 44 Fernan Perez de Oliva starb 1530, wie ich sagte. 8. S. 45 zitiere ich Guevaras Werk nach den beiden geläufigen Bezeichnungen; denn ich schreibe keine Bibliographie und werde mich hüten zu sagen: „Bekannt machte ihn sein ‚Mark Aurel mit der Fürstenuhr'". 9. S. 65/66. Zuzugeben ist, daß ich Tomillo und Perez Pastor, Proceso de L. d. Vega (1901) für Lopes Jugend nicht verwertet habe; das Buch blieb mir unzugänglich. 10. Ibid. Zu verbessern ist das Datum 1585 für den Auslauf der Armada. 11. S. 70. Die Daten und Zahlen von Lopes dramatischer Tätigkeit sind nicht falsch, höchstens das verdruckte 280, und vielleicht die approximative Gesamtzahl

150, wo andere 400 oder 500 angeben. 12. S. 72. Meine Äußerung über das plebeische Element bei Lope halte ich mit der a. a. O. folgenden Einschränkung aufrecht, natürlich nicht vom „Auswurf der Gesellschaft" sondern von Bürgern, Kleinstädtern, Handwerkern u. dgl. verstanden. Sie ist übrigens nicht meine Erfindung. 13. S. 75. Daß Richardo de Turia nicht Luis Ferrer de Cardona wäre, ist keineswegs ausgemacht. S. Mérimée, Précis S. 306: „dans lequel les uns veulent voir Ferrer de Cardona et d'autres Pedro Rajaule". 14. S. 82 habe ich in der Tat den Namen des „Standhaften Prinzen" Ferdinand mit dem des gleichfalls auf marokkanischer Erde gefallenen und oft im Drama gefeierten König Sebastian verwechselt, weil ich mich eben meiner Sache zu sicher fühlte und mich auf mein Gedächtnis verließ, was ich sonst selten tue. 15. S. 84. „Trotz wider Trotz" als Umschreibung von *Desden con el desden* ist gut und treffend und stammt von Klein. „Don Pedros Untergang" soll weder Übersetzung noch Inhaltsandeutung des *Rey valiente* sein, sondern nur ein Fingerzeig für den Leser. Eine einwandfreie Inhaltsandeutung wäre: „Ein ritterlich-romantisches Vorspiel zu Don Pedros Untergang". 16. S. 84 und 145. Den irrigen Namen Bauces statt Bances hatte ich mir nach dem Grundriß eingeprägt, wo er verdruckt ist. 17. S. 95. Daß Andrés Perez der Verfasser der unter dem Namen des Lic. Fr. Lopez de Úbeda erschienenen *Pícara Justina* sei, ist kein Märchen, sondern eine glaubwürdige und in nichts erschütterte Tradition, die wir durch Nic. Antonio kennen. Foulché-Delbosc (Rev. Hisp. X, 326 ff.) hat nur auf das Dasein eines Arztes namens Lic. Fr. Lopez de Úbeda, nat. de Toledo, aufmerksam gemacht, der 1590 heiratete, von dem wir aber sonst gar nichts wissen. Gegen eine gewichtige Überlieferung steht also nur eine vage Möglichkeit! 18. S. 96. Die Ausg. des Estevanillo Gomez von 1646 kannte ich aus Chandler, Rom. of. Rognery; aber Baist (Grundr. 461) schien eine ältere, von 1640, gesehen zu haben; daher meine Verlegenheit. 19. Ibid. Hidalgos *Carnestolendas* bezeichne ich nicht als Novellen, sondern führe sie nur in dem Satze an, der zur Novellenliteratur nach Cervantes hinüberleitet. 20. Ref. wirft mir vor, daß ich an mehreren Stellen „las Indias" mit „Westindien" übersetze; man versteht aber darunter Amerika. Das ist richtig, unter Westindien aber auch!! 21. S. 111 hat Lista irrtümlich die Lebenszeit Arjonas erhalten. 22. S. 142 ist das Erscheinungsjahr von Moratins *Origines* zu verbessern.

Von diesen Berichtigungen des Herrn Ref. ist alles in allem kaum ein Drittel berechtigt, und von diesen sind nur die Verwechslung des Prinzen Ferdinand mit König Sebastian, die falsche Schreibung Bauces, das irrige Datum für Estevanillo, das Versehen mit Listas Lebensjahren und das unrichtige Erscheinungsjahr der *Origines* von einigem Belang; und nicht immer liegt die Schuld an mir. Hingegen möchte ich den Herrn Ref. fragen, wo er seine irrigen Angaben über A. de la Vegas und Timonedas Verhältnis zu L. de Rueda, über Boscans Todesjahr, über Huerta, über Oliva, seine unkritische Beurteilung der Verfasserfrage der *Pícara Justina* und sein seltsames Bedenken über die Identität von Westindien und Amerika hernimmt, und ob das ihn berechtigt, die Frage aufzuwerfen: „Ob diese ‚Art of bookmaking' der deutschen Wissenschaft zur Zierde gereicht". — Dixi.

Wien. Philipp August Becker.

Antwort. Herr **Ph. A. Becker** befolgt auch hier die ihm in der Polemik eigene und z. B. in der oben von ihm angeführten „Kritik" beobachtete Methode, die Wirkung einer Rezension oder Erwiderung aufzuheben, indem er das Bild trübt und die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen auf das Nebensächliche ablenkt. Im Interesse der Wahrheit muß ich gegen ein solches Verfahren ein für alle Male protestieren.

Der Hinweis auf W. Irvings *The Art of Book-making (Sketchbook)* erfolgte nicht wegen der 22 verzeichneten und der zahllosen, nicht verzeichneten, Unrichtigkeiten des Buches, auch nicht wegen der armseligen

Charakteristiken der Stilblüten und der Verstöße gegen Grammatik, Sprachgebrauch und Stil, sondern lediglich wegen der durch das ganze Büchlein sich fortsetzenden, nicht eingestandenen, wörtlichen Entlehnungen aus Kompendien. Ich führte nur 5½ Seiten Proben an, weil ich doch nicht ein ganzes Heft der *Studien* damit anfüllen durfte. Die Stellen beschränken sich aber – man vergleiche selber – nicht auf Beiwörter, Redensformen und Zitate; letztere habe ich überall recht wohl erkannt, wenn sie auch nicht unter Anführungszeichen stehen und nur aus den Kompendien abgeschrieben sind, weil ich die Dichter selber kenne. Diese Unselbständigkeit des durchaus nicht „anspruchslos" sich gebenden Büchleins ist der Kernpunkt meiner Kritik, die durch keine noch so gewandte oder gewundene Entschuldigung zu beseitigen ist, selbst dadurch nicht, daß Becker mir etwa in den gerügten tatsächlichen Unrichtigkeiten Irrtümer nachgewiesen hätte. Allein auch das ist ihm in keiner Weise gelungen, wie ich sofort zeigen will.

1. Der Madrider Sammelkodex war leicht zu kontrollieren; denn e ist seit 1901 in der *Bibl. Hisp.* gedruckt. 2. *Alonso de la Vega* und *Timoneda* sind Zeitgenossen *Ruedas*. „Fue contemporáneo de L. de Rueda" sagt La Barrera (Cat. S. 419) von ersterem, der auch ungefähr gleichzeitig mit Rueda, wenn nicht gar früher, starb. 3. Boscan starb am 5. Februar 154((vgl. La Barrera Cat. S. 43, Ticknor II², S. 8). 4. Nicht ich, sondern Becker hat Salvá II, 410 gänzlich mißverstanden. Huerta selbst gib nirgends an, daß er seinen *Florando* mit 15 Jahren verfaßte, das wurde vielmehr daraus geschlossen, daß Pellicer ihn 1643 im Alter von 70 Jahren sterben läßt, was das Geburtsjahr 1573 und, da der *Florando* 1588 erschien für seinen Verfasser ein Alter von 15 (genauer 14) Jahren zu jener Zeit er gab. Salvá bestreitet nun die Richtigkeit dieser Angabe „*lo cual no debe, se pues no es regular que en 1588, cuando segun esta cuenta solo tenia quince años, imprimiese ya el Florando y fuera licenciado*". Unglaublich! Becker übersetzt die gesperrten Worte: „*sagt er selber*" (statt „*nach dieser Berechnung*"), was zusammen mit den Verdeutschungen sub 15 und 20 und anderen Stellen in seinem Büchlein seine Kenntnisse im Spanischen recht dürftig erscheinen läßt. Huerta war nach Angabe des Porträts zur Plinius Übersetzung von 1624, spätestens damals – das Bild konnte älter sein – 59 Jahre alt, „segun esta cuenta" also 1565 oder noch früher geboren und 1588 mindestens 23 Jahre alt. 5. Die Notiz ist aus Baist, das Urteil „geschmackvolle Bearbeitung" aus Menéndez y Pelayo. Mosaikarbeit! Di Dichter braucht ein Literarhist. ja nicht zu lesen. 6. G. Perez de Hita ist trotz der nachdrücklichen Versicherung Beckers, nicht der Vater de maurischen Romanzen, auch nicht der pseudomaurischen Modedichtun (vgl. F. Wolf *Studien* S. 337 und 518 und M. y Pelayo in *Obras de L. d Vega* XI S. XI). 7. Moratin und Barrera geben 1533 als Todesjahr Pere de O.s an. Ich komme anderswo darauf zurück. 8. Titel lassen sich nicht willkürlich ändern. 9. Es gibt Referate über das Buch. 10. Ist erledigt 11. Falsche Zahlen betr. Lopes dramatischer Tätigkeit sind z. B. 160 (richtig 1603); 280 (r. 230); 1609: 482 (r. 483); 1630 (r. 1632). Falsche Daten Lopes sonstiger Tätigkeit: Die *Arcadia* erschien 1598 (st. 1599) *Corona tragica* 1627 (st. 1527), *Rimas* de T. Burgillos 1634 (st. 1633) 12. Man hätte erwartet, daß Becker wenigstens die Dramen eines Dichter wie Lope de Vega aus eigener Anschauung kannte, natürlich nicht alle aber die charakteristischsten! Aber nein, er begnügt sich „die Erfindungen" anderer über Lope zu verwerten. Übrigens ist auch in der Einschränkung der Satz falsch. 13. Mérimées Autorität ist durch die vernichtende Kritik die Foulché-Delbosc an seinem *Précis* übte (*Revue hisp.* 1908), sehr erschüttert. 14./15. Glaubt B., daß man dies ernst nimmt? 16. Den Druckfehler Bauces im *Grundriß* hätte er nach dem Index S. 470 daselbst oder der Anm. S. 425 oder nach Schack u. Schäffer berichtigen sollen. 17. Di

Autorenfrage der *Picara justina* ist durch die Ausführungen des ebenso scharfsinnigen wie vorsichtigen und gründlichen Foulché-Delbosc entschieden. 18./19. Mangel an Gründlichkeit und Klarheit! 20. Die Behauptung „unter Westindien verstehe man auch Amerika" ist neu, man glaubte bisher, Westindien (Antillen u. Bahama-Inseln) sei ein Teil Mittelamerikas, und so wenig man *La Russie* mit *Klein-Rußland* oder *L'Asie* mit *Kleinasien* übersetzt, so wenig dürfe man für *las Indias* Westindien sagen. 21./22 sind erledigt.

Ergebnis: Beckers Einwände sind alle hinfällig. Er hat seine Sache verschlechtert. Ich müßte mein Urteil über ihn eher verschärfen, als mildern. Man halte mir nicht entgegen, daß auch hervorragende Literarhistoriker nicht frei von Irrtümern sind. Gewiß, aber sie entschädigen uns durch ihre Vertrautheit mit den Dichtern selber, durch die Selbständigkeit ihres Urteils, durch die Fülle neuer Gedanken; was frommt uns aber flüchtige Kompilations- und Abschreibearbeit? Becker versucht es seit einiger Zeit, in *cosas de España* ein gewichtiges Wort zu reden; durch seine *Geschichte der span. Literatur* hat er sich nicht die Berechtigung dazu geholt.

München. A. L. Stiefel.

Da eine zusammenfassende Darstellung der patriotischen Dichtung der Befreiungskriege noch ebenso fehlt wie eine genügende Übersicht der Kriegsdichtung von 1870/71, so sei hier hingewiesen auf die zwar durch die beiden Bände zerstreuten, aber zahlreichen und wertvollen Beiträge zu einer Geschichte der Dichtung von Jena bis Waterloo, wie sie sich finden in dem hervorragenden Prachtwerk: „Die deutschen Befreiungskriege". Deutschlands Geschichte von 1806 bis 1815 von Hermann Müller-Bohn, veranlaßt und herausgegeben von Paul Kittel. Bilderschmuck von Karl Röchling, Richard Knötel, Woldemar Friedrich und Franz Staßen. Berlin 1909, Historischer Verlag von Paul Kittel. 408 u. 944 S., gr. 4°. Der Anteil der deutschen Dichtung wie des durch Fichte, Arndt, Jahn, Görres, Seume vertretenen Schrifttums in Prosa an der großen Erhebung kommt in dem durch Trefflichkeit des Textes wie durch die glänzende Ausführung zahlreicher Illustration gleich ausgezeichnetem Geschichtswerke zu voller Geltung.

Der „Poetische Hausschatz des deutschen Volkes", den der Jenaer Professor Oskar Ludwig Bernhard Wolff, vielleicht einer Anregung Goethes folgend, 1839 zuerst zusammenstellte, hat trotz des Wettbewerbes so mancher andrer lyrischer Anthologien durch mehr als sechs Jahrzehnte sich an erster Stelle behauptet. Die 31. Auflage ist nun von Heinrich Fränkel einer durchgreifenden Erneuerung unterzogen worden (Leipzig 1907, Verlag von Otto Wigand, 1076 S., gr. 8°, M. 4.80, geb. M. 6.—; Ausgabe für den Schul- und Unterrichtsgebrauch 812 S.). Der ebenso sorgfältige wie ästhetisch durchgebildete Bearbeiter hat die Auswahl nicht bloß bis auf die Gegenwart fortgeführt, sondern statt der früheren Einteilung nach Stoffen auch eine neue, möglichst chronologische gesetzt, so daß das Buch jetzt einen Überblick der Entwicklung des deutschen Liedes und der deutschen Ballade vom Hildebrand-Bruchstück bis zu Rilke und Münchhausen gewährt. Natürlich wird trotz dessen mancher Leser manchen ihm lieben Namen vermissen, würde gerne ein aufgenommenes Gedicht durch ein andres ersetzt sehen. Das ist bei einer solchen Auswahl unvermeidlich. Bei der Gesamtbeurteilung aber wird man Fränkels genau prüfende Erneuerung als eine treffliche Leistung rühmen und dem in 260000 Exemplaren verbreiteten Werke einen voll verdienten Erfolg zuerkennen müssen.

Daß Alfred Bassermann in dem langen Zeitraum, der seit der Veröffentlichung seiner Verdeutschung von „Dantes Hölle" (München, Verlag von R. Oldenbourg 1892) verstrichen ist, die Durchforschung der göttlichen Komödie eifrig fortgesetzt hat, haben seine Beiträge im vorangehenden Bande der „Studien" VIII, 1—17, gezeigt. Nach unermüdlicher

Arbeit ist er nun auch mit dem zweiten Teile seiner Übertragung „D Fegeberg" (München, Druck und Verlag von R. Oldenbourg 1909, X 8°, M. 5.—) hervorgetreten. Zwar sind gerade in den zwei letzten die beiden Danteübersetzungen Richard Zoozmanns und die so gr durchgefeilte zweite Auflage von Paul Pochhammers freier Bearb (Leipzig, Teubner 1907) erschienen. Aber gerade der Erfolg Pochha und der alle Erwartungen übertreffende Absatz von Zoozmanns Dan in den Hesseschen Klassikerausgaben, das Verlangen nach einem seit K (1842) nicht mehr unternommenen italienisch-deutschen Paralleldruc Zoozmanns vierbändige Ausgabe von „Dantes poetischen Werken" burg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung 1908) ihn endlich in so zeichneter Weise geliefert hat, all das beweist ebenso ein erneutes Anw der Dante-Verehrung in weiteren Kreisen, wie Karl Voßlers „Entwic geschichte und Erklärung" der göttlichen Komödie (Heidelberg, W Universitätsbuchhandlung 1907/09) rühmlichstes Zeugnis von der Vert der deutschen Dantestudien ablegt. Solch gründliches Studium bek auch Bassermanns Fußnoten und Anhang (S. 301—354), während die Te selbst, die mir trotz Pochhammers und Kohlers Gegengründen vo Komödie untrennbar scheinen, die alten Vorzüge und die seit der „I gemachten Fortschritte des Übersetzers Bassermann bekunden. Eigen rühmt zu werden verdient aber auch die vorzüglich gediegene Aussta des „Fegebergs" von seiten der Verlagshandlung.

Von Julius Grosses Gedichten und Epen (mit Ausschluß Volkramliedes), Novellen, Romanen und Dramen sind drei (eigentlich Bände „Ausgewählte Werke" (Berlin, Alexander Duncker Verlag 1909 einer Biographie von Adolf Bartels, Einzeleinleitungen von Bartels, Emil Gumppenberg, Muncker erschienen. Die nicht ganz leichte Auswahl, die sonders die wertvollsten Schöpfungen der Jugend- und Mannesjahre zu e einheitlichen Ganzen vereinigt" ist so sachgemäß getroffen, daß die Samm zum erstenmal in bequemer Weise ein Gesamtbild von Grosses Schaffen und eine zuverlässige Grundlage für die Beurteilung der literargeschichtli Stellung dieses Mitgliedes des Geibelschen Münchner Dichterkreises biet

Von den „Schriften des literarischen Vereins in Wien" von den beiden für das Vereinsjahr 1908 gelieferten Bänden der IX. „E Paolis Gesammelte Aufsätze" gebracht, 20 literarische Kritiken und C rakteristiken (306 S. 8°), die Helene Bettelheim-Gabillon mit einer eb liebevollen wie feinsinnig kenntnisvollen Schilderung der Dichterin einle (CXI S. 8°). Im X. Bande (XLI, 461 S.) hat Rudolf Payer von Thurn die A gabe der „Wiener Haupt- und Staatsaktionen" auf Grund der Handschri begonnen. Den sechs Stücken geht eine Einleitung voran, die nicht b die Tradition über Stranitzki urkundlich berichtigt, sondern auch die herigen Vorstellungen über die Haupt- und Staatsaktionen selbst im Hinb auf die mitgeteilten und noch zu veröffentlichenden Stücke wesentlich kl Mit diesem X. Bande, dessen Inhalt fortgesetzt werden soll, bietet der Wie Verein eine Veröffentlichung, die seine Mitteilungen unentbehrlich wie je des Stuttgarter literarischen Vereins erscheinen lassen.

Den von Schwering im Schöninghschen Verlage seit 1907 herausg gebenen Münsterschen Beiträgen zur neueren Literaturgeschichte ist soeb von Jostes eine neue Sammlung Münsterscher Dissertationen zugesellt worde Forschungen und Funde (Münster, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlun Die drei vorliegenden Hefte enthalten eine Untersuchung über Gellerts un Klopstocks Einfluß auf das katholische Kirchenlied, über Ursprung und Entwic lung der Gralsage und über die Entstehung von Kortums Jobsiade. M. K.

Eingelaufene Bücher (außer den besprochenen): Hebbels Werke und Tagebücher (Bong & Co.), hrsgeg. von Dr. Theod. Poppe. 4 Lwdbde. M. 6.—. — Diesem Hefte liegen folgende Prospekte bei: „Romanische Literaturen" (B. G. Teubner, Leipzig), „Österreichische Kunsttopographie" (Anton Schroll & Co., Wien) und „Nagels Deutscher Literaturatlas" (Carl Fromme, Wien), auf die wir unsere Leser verweisen.

Andreas Hofer in der englischen Dichtung.

Von

Robert F. Arnold (Wien).

Im Verein mit Karl Wagner beschäftigt, die patriotische Lyrik Österreichs aus dem Jubeljahre 1809 für Band 11 der „Schriften des Literarischen Vereins in Wien" zu sammeln, und hierbei Bücher und Zeitschriften jener Tage in großer Zahl durchstöbernd, fand ich in vergilbten Jahrgängen einer englischen Monatsschrift zwei anonyme Gedichte, die, im nachstehenden mitgeteilt, den Ausgangspunkt dieser Betrachtungen[1]) bilden.

Das Organ, dem ich die erwähnten Texte entnehme, ist die 1731 von dem mit Samuel Johnson befreundeten Drucker Edward Cave begründete Monatsschrift „The Gentleman's Magazine",[2]) die, dem „English Catalogue of Books" zufolge, 1897 mit dem 283. Band ihr Erscheinen eingestellt hat – ein Blatt des buntesten, meist populärwissenschaftlichen und zeitgeschichtlichen, doch auch poetischen Inhalts, im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert Organ der Tories, zuletzt freilich ganz parteilos; übrigens von seinen verschiedenen Redakteuren, die insgesamt das Pseudonym „Mr. Sylvanus Urban" führten, so geschickt zusammengestellt, daß der in den handlichen Bänden blätternde Forscher von ihnen länger festgehalten wird, als ihm eigentlich erlaubt ist.[3])

---

[1]) Wobei mich Frl. Rudolfine Böhm und Mathilde Kraupa, die Herren Felix Hochstimm und Ferd. Scherber freundlich unterstützt haben. [2]) Vgl. John Nichols, Progress of the Gentleman's Magazine (1821); als Vorwort zum Generalindex der Jahrgänge 1787–1818; Dictionary of National Biography 9 : 338 ff. [3]) In Jg. 5 (1905) : 348 f. der Studien habe ich den Schiller-Nekrolog des „Magazine" mitgeteilt.

Die Erhebung Tirols gegen das rheinbündische Bayern und dessen weltbeherrschenden Schirmherrn hat außer in Österreich und bei den nord- und mitteldeutschen Romantikern nirgends so ausgesprochene Sympathien gefunden als in dem stramm antibonapartistischen England, schon wegen der augenfälligen Verwandtschaft der Tiroler Freiheitskämpfe mit dem von den Briten selber mitgekämpften Peninsularkrieg. Nach England richteten Hormayr und die um Hofer dringende Bitten um materielle Unterstützung,[1]) die denn auch, freilich zu spät,[2]) gewährt wurde. England, außer Österreich der einzige europäische Staat, der nach dem Wiener Frieden noch sichern Schutz vor der Rache Napoleons gewährte, war das Ziel jener Landesverteidiger, die die Wohltaten der Amnestie verschmähten; auf englische Anstiftung führten die französische und die französisch gesinnte Presse beharrlich die ganze Insurrektion zurück. Jedenfalls datiert seit jenen Tagen die wechselseitige Zuneigung zweier denkbar verschiedensten Nationen, eine Zuneigung, die englischerseits, wie sich zeigen wird, sehr häufig literarischen Ausdruck gefunden hat.

Was „The Gentleman's Magazine“ anlangt, so tritt bei diesem Tory-Organ die allgemein englische und aus jeder damaligen Zeitschrift zu belegende Sympathie für das glaubens- und kaisertreue Heldenvolk besonders stark hervor. Im Septemberheft von 1809 schreibt die Redaktion: „The Tyroleans still continue to maintain a now (nach dem Znaimer Waffenstillstand!) unavailing warfare; and the efforts of this brave people sufficiently manifest the facility with which French aggression might be repelled, did Princes and Cabinets, who have at their disposal the resources of great States, exert themselves with the same vigour and resolution.“ (Folgt ein ausführlicher Bericht der Kämpfe im August, der sogenannten dritten Erhebung.) Im Novemberheft eine Schilderung des Kampfes in der Sachsenklemme,[3]) im Dezemberheft eine Übersetzung der Proklamation Hofers vom 15. November,[4]) im Januarheft des nächsten Jahres werden angebliche Grausamkeiten der Bayern denunziert, das Februarheft meldet: „the brave Hoffer has fallen into the hands of the French and probably been put to death,“ und im Aprilheft wird eine im Druck erschienene „recantation by the gallant Hoffer

[1]) Vgl. Hirn, Tirols Erhebung im Jahre 1809 (1909), S. 500, 561, 693, 709. [2]) Ebenda, S. 835. [3]) 4. August, Hirn S. 571 ff. [4]) Ebenda S. 786 ff.

of all the patriotic principles avow'd during his life" als "despicable forgery" entlarvt; es ist offenbar "Andreas Hofers Abschied von seinen Landsleuten" (München 1810, vgl. Hirn S. 844).

Zu der, wie erwähnt, im Dezemberheft 1809 abgedruckten Proklamation Hofers bildet das erste, am Jahresschluß entstandene unserer beiden Gedichte (1810, Februarheft) gleichsam die poetische Parafrase, die sich der Verfasser "J. W. L. B." allerdings dadurch wesentlich erschwert hat, daß er für die Schlußzeilen seiner 15 Strofen denselben Reimlaut festhielt. Von Tirol und Tirolern hat er ziemlich vage Vorstellungen; unter "Brennaw" (Strofe 1 und 15) ist natürlich der Brenner zu verstehen, "Russia's eagle" (Strofe 2) offenbar für "Austria's eagle" (vgl. Strofe 15) verschrieben. Bei Strofe 7ff. schweben dem Autor Kämpfe wie die in der Sachsenklemme (vgl. oben) vor. Er gibt die Sache Tirols noch nicht verloren.

Hoffer's Address to his Countrymen.

1. Brennaw, couch thy mountain spear;
Genius of the Tyrol hear;
Freedom from her radiant sphere
  Calls your hardy progeny.

2. Fam'd for faith and valour's praise,
Chronicled in antient days,
Russia's eagle fann'd the blaze
  Of your gen'rous loyalty.

3. Long by rule paternal sway'd,
By the worthies ye obey'd,
By Theresa's holy shade,
  Scorn to serve her Enemy.

4. At Napoleon's impious word
Inspruck's homage is transferr'd,
Bartered like the bestial herd,
  Pay of foul confedracy.

5. Where your harvests us'd to smile
Munich leads her armed file,
Drunk with slaughter, gorg'd with spoil,
  Idiot tools of Tyranny.

6. For your King, your laws, your farms,
For chaste Beauty's menac'd charms,
For your Altars rush to arms,
  To your mountains sternly flee.

7. There in strenuous labour join,
Cleave the marble, delve the mine,
Bid the oak and mountain pine
  Hang in dreadful jeopardy.

8. Morning dawns with banners blest;
Friends embrac'd, and sins confest,
Make to Heav'n your last request;
  Ask for Death or Victory.

9. Entering now the close defile,
Franks and recreant Germans toil,
Ploughing deep the stony soil,
  Rock their huge artillery.

10. Let them enter, Death is near,
Couching on the summits drear,
Till your hills inclose the rear.
  Lurk in mute hostility.

11. Now for vengeance shout amain;
Loose the oaks, the pines unchain,
Let the marble masses rain,
  Whelm the hordes of Slavery.

12. Bid the thundering ruin rush,
Men and steeds and cannon crush,
Drink, O Earth, the sanguine gush,
  Drink the life-blood copiously.

13. Wild the tumult, dire the cry,
Soon shall thousands silent lie;
While freemen from their ramparts high
Laud their God with psalmody.

14. Vassals of a scepter'd Slave,
Wail o'er your stupendous grave:
This the pledge which Gallia gave,
Token of her amity.

15. Munich, bid the widows weep,
While o'er Brennaw's ramparts steep,
Soaring with imperial sweep,
Austria's crested eagles fly.

Dec. 30, 1809. J. W. L. B.

Der Verfasser des zweiten Gedichts (1810, Augustheft) ha sich nicht umsonst das Ossianische Pseudonym Oscar[1]) gewählt den Sänger Fingals (v. 15) schwärmerisch verehrend, braucht er z seiner Invokation, die übrigens ein ganz gutes Bild der Ossianische Welt gibt, 36 Verse, ehe er an sein eigentliches Thema herantrit von dem er noch allgemeinere und unbestimmtere Begriffe hat, al „J. W. L. B.". Immerhin setzen v. 51 ff. einige Kenntnis von Hofer letzten Tagen voraus. Durch Verrat (v. 51) ist er in die Händ des erbarmungslosen Feindes geraten, in Mantua (v. 58) vor di Gewehre der Franzosen getreten; seine großartige Haltung (v. 6(ist geschichtlich verbürgt, nicht so sicher der Segenswunsch für sei Land (v. 69 ff.). In der anschließenden Totenklage (v. 85 ff.) tritt di Szenerie (v. 96 – 102) der Sachsenklemme oder eine ähnliche sta hervor. Und nicht ohne Rührung vernehmen wir die prophetische Worte des Pseudonymus Oscar, in denen er dem geächteten, ebe erst justifizierten, Rebellen, in Tagen, da Napoleons Reich für di Ewigkeit begründet schien, weissagt: „The tributary song shall sweetl rise And waft thy glory to the list'ning skies". An den Denkmälen die Oscar dem schlichten Mann vom Sand nicht zu verheißen wag (v. 127 – 128), hat es die Dankbarkeit der Nachwelt nicht fehlen lasse

Ode to the Memory of Hoffer, the Tyrolese Patriot.

Celestial spirit! whose immortal fire
Round Ossian's tuneful lips sublimely hung,
When, rudely sweeping o'er the hallow'd lyre,
Wild to each passing gale, his raptur'd tongue
Pour'd the soft strains of melody divine
In many a dulcet-note, and sweetly-flowing line!
Oh! could I share thy blest cont
And catch the glowing spark of sac flame,
That, kindling at thy touch, illun his soul,
And rush'd impetuous through l ardent frame!
Oh! could my feeble voice like h rehearse
The deeds of mighty warriors slai

[1]) Vgl. meine „Deutschen Vornamen" (2. Aufl. 1901) S. 45 f.

d rise in numbers of majestic verse,
;uch as he breath'd upon the sanguine plain
ıen dauntless Fingal shook the lifted spear,
ıd scatter'd from his arm wild Death and trembling Fear:
'such as sweet at midnight silent hour,
His swelling bosom oft would pour,
When, seated in the desert blast,
e told the plaintive tale of days long past,
ılling to gentle rest and placid form
he dark-eyed Genius of the howling storm; –
While the pale, misty phantoms of the night,
ighing on ev'ry gale that flitted by,
Paus'd in their shadowy flight
'o catch the strains that warbled through the sky:
And as, in melody sublimely loud,
›wift o'er the quiv'ring strings he swept along,
Drew softly round,
And struck with wonder at the magic sound!
Hung o'er the visionary cloud,
And listen'd to the wild-notes of his song!
Yes! were it mine like him to raise
The lofty pile of deathless praise,
And scatter round the Patriot's tomb
Pïerian tributes of eternal bloom:
Then matchless Hoffer! would I sound thy name
Loud through the bursting trump of Fame,
And 'blazon to admiring earth
Alike thy valour and thy worth!
Then should my willing Muse, in strains sublime,
Commemorate thy deeds so brave
And, soaring high beyond the reach of Time,
Snatch, with triumphant hand, thy laurels from the grave.
But, oh! to other lyres belong
The pomp of verse, the pride of song!
The humble lay, the simple line,
The artless strain, alone are mine!
Yet will I drop the pensive tear,
And mourn, oh! gallant Chief! thy fate severe, ·
When Treach'ry gave thee to a ruthless Foe!
Yet will I weep the luckless hour
That made thee victim to a Tyrant's power,
Wreck'd all thy Country's hopes, and stretched thee low!
Then stay, oh Muse! thy wand'ring flight,
And, pale with horror, turn thy sight
Where Austria's Genius, frantic with dismay,
Loud shrieking, flies round Mantua's tow'ring spires: –
Where savage Murder blots the face of day.
And Valour's darling Son, betray'd expires!
Oh! gaze in pity o'er the deed,
And mark, with streaming eyes, the brutal scene!
Lo! where on yonder spot, condemn'd to bleed,
The Hero kneels serene!
Though round him point the level'd tubes of death,
No coward accents tremble on his breath;
But softly to the list'ning air
He whispers out a dying pray'r,
Imploring Heav'n tho close with lenient hand
The bleeding sorrows of his native land!
Immortal Saints! whose arms are near
To succour Virtue in the hour of fear,

Rush from your golden canopies of state!
Oh! round his friendless head
Your shielding mantles spread,
And safely bear him from the jaws of Fate!
But, ah! 't is done – the deed is o'er;
His manly bosom heaves no more:
Lo! the dread ball unerring flies,
And deep mouthed thunder rends the vaulted skies!
Hark! Mantua's walls re-echo back the sound,
And, steep'd in gushing blood,
The firm defender of his Country's good
Sinks on the crimson'd ground!
Illustrious Hoffer! was it thus to fall
We saw thee brave a thousand adverse shocks,
And pour wide ruin on the barb'rous Gaul
Down from thy native rocks?
Was it to perish like the child of shame
We saw thee raise the keen, avenging steel,
And, fir'd with Valour's noblest zeal,
Reap the gay laurels of eternal fame?
Was it for this, prostrated low,
The batter'd legions of thy foe
Wide o'er the plains lay stretch'd in mangled heaps;
When, faithful to thy signal word,
Loud bursting from the sever'd cord,
With crash tremendous, and resistless force,
The pond'rous fragment urg'd its rapid course
Down the rough, craggy steeps;
And, whirling round in many a stroke of death,
Spread frightful havock on the vales beneath?
Unhappy Chief! what destiny severe
Has curb'd the glories of thy bright career!

The martial thunder of t
no more
Swells 'mid the battle's
Chill'd is thy heart, and
patriot form
That struggled long in
threat'ning hour
To stem the course of lawle
And guard a sinking St
wild Oppression's sto
Ah! what avail'd thy dauntle
Thy ardent courage in the
fight!
False were thy hopes, thy d
were vain;
And meanly barter'd to a tyrant
We see thee now – *untime*
Thy mould'ring relics slumb
land
Where fetter'd History her
scroll
Shuts from thy name, no
relate
The matchless virtues of thy
Where no kind mourner, w
o'er thy fate,
In gentle strain commemorat
doom,
Or decks thy ashes with a friendly
Yet, fallen Warrior! *shall n*
be thine,
And laurels yet shall *blossom*
grave.
What, though no lofty *vers*
heav'n-taught line,
Records thy merit, and thy dee
brave!
What, though no sculptur'd pil
marble bust,
Rise in proud grandeur o'er thy s
ing dust;
Yet, if my humble Muse aright
Through future years, prophe
turns her sight,
A day shall yet be known,

ı Freedom's smile shall beam through ev'ry clime,
patriot valour cease to be a crime;
n godlike Justice, mounting on her throne,
all rend the fetters that enslave the earth,
Shall trample down
Oppression's crown,
nd 'blazon wide the story of thy worth!
shall arrive the glad auspicious hour
hen lawless Might shall drop the rod of Pow'r;
When, aw'd no more by frowns severe,
No longer check'd by coward fear,
The tributary song shall sweetly rise
And waft thy glory to the list'ning skies!
Yes gallant Chief! though tyrant hate
Awhile may blot th' historic page,
Yet, shall thy virtues flourish great
Through many a distant age:
Applauding worlds shall yet revere thy name,
And wreaths of future praise immortalize thy Fame.

Oscar, April 1810.

Beiläufig zur selben Zeit, da „J. W. L. B.“ und „Oscar“ dem ndwirt die wohlgemeinten Verse, welche wir mitgeteilt haben, dmeten, schrieb kein geringerer als William Wordsworth seine er Tiroler Sonette[1]) „Hoffer“, „Advance, come forth from thy yrolean ground“, „Feelings of the Tyrolese“ und „On the inal Submission of the Tyrolese“, Gedichte, deren gedankliche nd formelle Schönheit mit Recht berühmt ist. Das erste Sonett agt, ob der Held, unter dessen Füßen Berge und Felsen auf die einde hinabstürzen (wieder das bekannte Motiv!), ein Sohn sterblicher Eltern, oder ob in ihm Tells großer Geist wieder auferstanden ei.[2]) Im zweiten Sonett sieht der Dichter den Genius der Freiheit, „O rightly of the mountains named“[3]) über die Alpen hinstürmen. Das dritte behandelt mit lyrischer Breite denselben Gedanken, welchen Stauffacher kürzer ausprägt: „Wir steh'n vor unser Land, Wir steh'n vor unsre Weiber, unsre Kinder“. Das letzte Gedicht entwickelt den moralischen Gewinn des scheinbar erfolglosen Kampfes. Im selben Jahr Neun, das die Tirolischen Sonette erzeugte, trat der

[1]) Complete Poetical Works (Macmillan 1889) S. 388 f. — Die Sonette erschienen zuerst 1815 in Bd. 1 der „Poems, including Lyrical Ballads and miscellaneous pieces“. [2]) Die Ähnlichkeit Hofers mit Tell, dem eben erst durch Schiller verherrlichten, hat sich den Zeitgenossen mehr als einmal aufgedrängt. Königin Luise wiederum (vgl. die Biographie Bailleus, S. 322) fühlte sich durch die Tiroler, „dieses treue Schweizervolk“, und seinen heroischen Führer an „die Franken, das Mädchen von Orleans an der Spitze,“ gemahnt. [3]) Schillers „Auf den Bergen ist Freiheit“ wird von Königin Luise a. a. O. zitiert.

große Lyriker öffentlich mit einer glänzenden Flugschrift[1]) für energische Fortsetzung des Krieges auf der Pyrenäenhalbinsel ein, jenes Krieges, der so zahlreiche Analogien mit den Befreiungskämpfen der Tiroler zeigt.

Chronologisch schließt sich hier an: „Hofer the Tyrolese, by the author of Claudine, always happy etc.“, zuerst 1823 hinter einer englischen Übersetzung von Florians „Guillaume Tell“, dann im selben Verlag (Harris & Son) 1824 selbständig veröffentlicht. Über den Verfasser oder die Verfasserin ist außer den Initialen M. E. B. nichts zu ermitteln, weder aus Halkett noch aus Cushing; ein Exemplar des zweiten Drucks besitzt die Gymnasialbibliothek Meran, die mir vor Jahren P. Adelgott Schatz freundlichst erschlossen hat. Der Autor nennt selbst seine Quellen, unter diesen Kotzebues „Travels to Italy“ und „The life of Hofer, translated from the German by Charles Henry Hall“.[2]) Die Erzählung M. E. B's., ein Mittelding zwischen Geschichte und Roman, ist noch zweimal aufgelegt worden: 1845 unter dem Titel „Hofer, the patriot of the Tyrol. An historical romance“[3]) und 1881 unter dem alten Titel.

In Walter Savage Landors „Imaginary Conversations of Literary Men and Statesmen“ (1824–29, in vier Bänden) findet sich eine Unterredung zwischen Hofer, Kaiser Franz und Metternich[4]). Landors „Phantasiegespräche“ stehen in der internationalen Tradition des „Totengesprächs“ und für ihn ist die unmittelbare literarhistorische Voraussetzung durch Lord George Lytteltons „Dialogues of the dead“ (1760) gegeben. Wenn nun aber in dem Totengespräch, wie es Lukian, Fontenelle, Faßmann und ungezählte andere handhabten, dem Dialogographen vergönnt ist, seine Personen ohne jede Rück-

---

[1]) „On the relations of Great Britain, Spain and Portugal to each other.“ [2]) Gemeint ist offenbar die englische Übersetzung von Hormayrs 1817 erschienenen „Geschichte Andreas Hofers, Sandwirts aus Passeyr“; sie kam 1820 heraus, unter dem Titel „Memoirs of the life of Andrew Hofer, containing an account of the transactions in the Tyrol during the year 1809“. Der Übersetzer Charles Henry Hall könnte ganz wohl mit dem Theologen dieses Namens (1763–1827), dessen das „Dictionary of national biography“ gedenkt, identisch sein. [3]) „By the author of ‚William Tell'“ – ein Irrtum, der sich aus dem oben Mitgeteilten leicht erklärt. [4]) Landor, Works (London, Gibbings and Co., 1895), vol. I, 175. Ich vermag nicht zu entscheiden, ob das uns hier beschäftigende Gespräch bereits in der Erstausgabe enthalten oder in einer der späteren hinzugekommen ist.

sicht auf Gleichzeitigkeit und sonstige Möglichkeit in der Unterwelt zusammenzubringen, hat Landor dagegen in seinen „Conversations", die übrigens einen unermeßlichen Schatz von Wissen und Geist darstellen, seiner Fantasie in dem Sinn eine Grenze gezogen, daß er nur solche Gespräche führen läßt, die in Wirklichkeit wohl hätten stattfinden können und in mehreren, oft sehr gelehrten Anmerkungen weist er die Möglichkeit einzelner seiner Dialoge nach. Von dieser Möglichkeit nun macht indes das Gespräch zwischen Kaiser, Minister und Sandwirt eine krasse Ausnahme, wie ein kurzer Auszug lehren mag. Hofer erscheint nach den Befreiungskämpfen in Wien,[1]) geächtet und flüchtig, und bittet Metternich um Schutz in einem österreichischen Gefängnis; seine Bitte wird ihm vorläufig gewährt. Der Kaiser nimmt kurze Zeit an ihrer Unterredung teil, kehrt dann, nachdem Hofer abgetreten ist, zurück und beschließt mit Metternich – den Tiroler an die Franzosen auszuliefern. Das von Landors wahrhaft dämonischem Haß gegen Österreich diktierte Gespräch charakterisiert den Sandwirt als unschuldig-naiven Naturmenschen[2]) und auch der Vergleich mit Wilhelm Tell fehlt nicht, während die beiden andern Unterredner in tiefsten Schatten gestellt werden. Eine Reminiszenz an Wordsworths Hofersonett zeigt sich gleich anfangs: „this", sagt Hofer, „is the heron's feather, which moved merrily over the Alps, when not an eagle's was stirring"; und auch später kommt das Gespräch nochmals auf die Feder zurück. Vgl. Wordsworth's: „Yet mark his modest state! upon his head, That simple crest, a heron's plume is worn." An eine bewußte Geschichtsfälschung seitens Landors ist natürlich nicht zu denken und er scheint von den im erwähnten Gespräch vorgebrachten ungeheuerlichen Tatsachen so überzeugt gewesen zu sein, daß er in

[1]) Das er allerdings vorher, Januar 1809, aufgesucht hatte (Hirn S. 239 f.)

[2]) An anderer Stelle wird Hofer von Landor „the greatest man that Europe has produced in our days, excepting his true compeer, Kosciusko" genannt („The death of Hofer"; 2, 465 der oben zitierten Ausgabe). (Ebenda:) „The name of Andreas Hofer will be honoured by posterity far above any of the present age, and together with the most glorious of the last, Washington and Kosciusko. For it rests on the same foundation, and indeed on a higher basis. In virtue and wisdom their co-equal, he vanquished on several occasions a force greatly superior to his own in numbers and in discipline, by the courage and confidence he inspired, and by his brotherly care and anxiety for those who were fighting at his side."

große Lyriker öffentlich mit einer glänzenden Flugschrift[1]) für energische Fortsetzung des Krieges auf der Pyrenäenhalbinsel ein, jenes Krieges, der so zahlreiche Analogien mit den Befreiungskämpfen der Tiroler zeigt.

Chronologisch schließt sich hier an: „Hofer the Tyrolese, by the author of Claudine, always happy etc.", zuerst 1823 hinter einer englischen Übersetzung von Florians „Guillaume Tell", dann im selben Verlag (Harris & Son) 1824 selbständig veröffentlicht. Über den Verfasser oder die Verfasserin ist außer den Initialen M. E. B. nichts zu ermitteln, weder aus Halkett noch aus Cushing; ein Exemplar des zweiten Drucks besitzt die Gymnasialbibliothek Meran, die mir vor Jahren P. Adelgott Schatz freundlichst erschlossen hat. Der Autor nennt selbst seine Quellen, unter diesen Kotzebues „Travels to Italy" und „The life of Hofer, translated from the German by Charles Henry Hall".[2]) Die Erzählung M. E. B's., ein Mittelding zwischen Geschichte und Roman, ist noch zweimal aufgelegt worden: 1845 unter dem Titel „Hofer, the patriot of the Tyrol. An historical romance"[3]) und 1881 unter dem alten Titel.

In Walter Savage Landors „Imaginary Conversations of Literary Men and Statesmen" (1824—29, in vier Bänden) findet sich eine Unterredung zwischen Hofer, Kaiser Franz und Metternich[4]). Landors „Phantasiegespräche" stehen in der internationalen Tradition des „Totengesprächs" und für ihn ist die unmittelbare literarhistorische Voraussetzung durch Lord George Lytteltons „Dialogues of the dead" (1760) gegeben. Wenn nun aber in dem Totengespräch, wie es Lukian, Fontenelle, Faßmann und ungezählte andere handhabten, dem Dialogographen vergönnt ist, seine Personen ohne jede Rück-

[1]) „On the relations of Great Britain, Spain and Portugal to each other." [2]) Gemeint ist offenbar die englische Übersetzung von Hormayrs 1817 erschienenen „Geschichte Andreas Hofers, Sandwirts aus Passeyr"; sie kam 1820 heraus, unter dem Titel „Memoirs of the life of Andrew Hofer, containing an account of the transactions in the Tyrol during the year 1809". Der Übersetzer Charles Henry Hall könnte ganz wohl mit dem Theologen dieses Namens (1763—1827), dessen das „Dictionary of national biography" gedenkt, identisch sein. [3]) „By the author of ‚William Tell'" — ein Irrtum, der sich aus dem oben Mitgeteilten leicht erklärt. [4]) Landor, Works (London, Gibbings and Co., 1895), vol. I, 175. Ich vermag nicht zu entscheiden, ob das uns hier beschäftigende Gespräch bereits in der Erstausgabe enthalten oder in einer der späteren hinzugekommen ist.

sicht auf Gleichzeitigkeit und sonstige Möglichkeit in der Unterwelt zusammenzubringen, hat Landor dagegen in seinen „Conversations", die übrigens einen unermeßlichen Schatz von Wissen und Geist darstellen, seiner Fantasie in dem Sinn eine Grenze gezogen, daß er nur solche Gespräche führen läßt, die in Wirklichkeit wohl hätten stattfinden können und in mehreren, oft sehr gelehrten Anmerkungen weist er die Möglichkeit einzelner seiner Dialoge nach. Von dieser Möglichkeit nun macht indes das Gespräch zwischen Kaiser, Minister und Sandwirt eine krasse Ausnahme, wie ein kurzer Auszug lehren mag. Hofer erscheint nach den Befreiungskämpfen in Wien,[1]) geächtet und flüchtig, und bittet Metternich um Schutz in einem österreichischen Gefängnis; seine Bitte wird ihm vorläufig gewährt. Der Kaiser nimmt kurze Zeit an ihrer Unterredung teil, kehrt dann, nachdem Hofer abgetreten ist, zurück und beschließt mit Metternich – den Tiroler an die Franzosen auszuliefern. Das von Landors wahrhaft dämonischem Haß gegen Österreich diktierte Gespräch charakterisiert den Sandwirt als unschuldig-naiven Naturmenschen[2]) und auch der Vergleich mit Wilhelm Tell fehlt nicht, während die beiden andern Unterredner in tiefsten Schatten gestellt werden. Eine Reminiszenz an Wordsworths Hofersonett zeigt sich gleich anfangs: „this", sagt Hofer, „is the heron's feather, which moved merrily over the Alps, when not an eagle's was stirring"; und auch später kommt das Gespräch nochmals auf die Feder zurück. Vgl. Wordsworth's: „Yet mark his modest state! upon his head, That simple crest, a heron's plume is worn." An eine bewußte Geschichtsfälschung seitens Landors ist natürlich nicht zu denken und er scheint von den im erwähnten Gespräch vorgebrachten ungeheuerlichen Tatsachen so überzeugt gewesen zu sein, daß er in

---

[1]) Das er allerdings vorher, Januar 1809, aufgesucht hatte (Hirn S. 239 f.)

[2]) An anderer Stelle wird Hofer von Landor „the greatest man that Europe has produced in our days, excepting his true compeer, Kosciusko" genannt („The death of Hofer"; 2, 465 der oben zitierten Ausgabe). (Ebenda:) „The name of Andreas Hofer will be honoured by posterity far above any of the present age, and together with the most glorious of the last, Washington and Kosciusko. For it rests on the same foundation, and indeed on a higher basis. In virtue and wisdom their co-equal, he vanquished on several occasions a force greatly superior to his own in numbers and in discipline, by the courage and confidence he inspired, and by his brotherly care and anxiety for those who were fighting at his side."

einem andern Gespräch (zwischen den Neugriechen Maurocordato und Colocotroni[1]) auf „the heroic Hofer, the last and truest defender of Austria, delivered up by her to his murderers“ und auf seine vergebliche Reise nach Wien wie auf Allbekanntes anspielt. Die Lösung dieses Rätsels gibt eine Zeitungsnachricht, die offenbar die Runde durch die europäische Presse gemacht hat und auch in „The Gentleman's Magazine“ (1810, Märzheft), freilich mit Vorbehalt („if this be correct“), wiedergegeben wird: „A German Paper states, that such of the Tyrolese Insurgents as took refuge in Vienna, have received orders to quit it, and that some of them had even been arrested. If this be correct, we know not which to execrate most, the unrelenting vengeance that could demand, or the base subserviency that could consent to such a sacrifice.“ –

Zum Schlusse führe ich nach der Folge der Zeit eine Reihe mir nur dem Titel nach oder aus zweiter Hand bekannten englischen Dichtungen an, denen Hofer oder die Heldenzeit Tirols überhaupt Stoff gibt:

1830 wurde im Covent-Garden-Theater ein Melodrama „Andrew Hofer“ von James Robinson Planché (1796–1880), einem gleichzeitig als Archäolog, Wappenkönig[2]) und – Librettist tätigen, sehr begabten Manne aufgeführt. Die Musik hierzu hatte der Komponist Bishop aus Rossinis eben erst (Paris 1829) herausgebrachten „Guillaume Tell“ arrangiert. Planché mußte infolgedessen seinen Stoff der Tellsage möglichst angleichen; die Analogie beider war seinen Landsleuten ja geläufig. So z. B. wurde der Apfelschuß dadurch ersetzt, daß Hofer einen französischen Chasseur niederschoß, der auf Befehl seines Marschalls Hofers Knaben töten wollte; der Marschall selbst wurde von einem Tyroler „Walther“ (dem Stellvertreter Melchthals) vom Pferde geschossen (wie Geßler); Walter Fürst erscheint durch Haspinger, der Rütlischwur durch eine nächtliche Zusammenkunft der Insurgenten auf dem Brenner ersetzt. – Genauer als über Planchés Opus sind wir über eine deutsche

[1]) A. a. O. 1, 181. [2]) In dieser Eigenschaft überbrachte er 1866 Kaiser Franz Josef I. den Hosenbandorden. Vgl. übrigens Dictionary of N. B. 45, 395 ff. — Über seinen „Andreas Hofer“ berichtet die (Leipziger) Allg. Musik-Zeitung 1830, Sp. 623, 819, 829 ff.; Clément und Larousse, Dictionnaire des opéras ed. Pougin S. 58 (ungenau).

Bearbeitung desselben (durch Ludwig Baron Lichtenstein;[1]) aufgeführt Berlin, 18. Okt. 1830) unterrichtet, die auch (1831) im Druck erschien.[2]) Wie weit sie mit Planché übereinstimmt, weiß ich nicht zu sagen; im dritten Akte wurde ein wilder Kampf im Pustertal nebst den obligaten Steinlawinen dargestellt, im vierten Akte auf dem „Marktplatz von Innsbruck" Friede verkündet und Hofer dekoriert.

Dem Opernlexikon von Clément und Larousse zufolge wäre Planchés Melodram nachmals für eine Oper „Andreas Hofer", deren Musik W. Kirchhoff schrieb (Auff. Ulm, 17. Dez. 1847), bearbeitet worden. Riemanns Opernlexikon und die Musik-Zeitung nennen als Verfasser (Bearbeiter?) des Textes Wilhelm Held (= Friedr. W. Alex. Held 1813—72? Allg. D. Biogr. 11, 679).

1857. Anne Manning (1807—79), „Year 09. A Tale of the Tyrol".

1859. D. H. T., „The Tyrolese Patriots of 1809. By the author of ‚Du Guesclin'". Dies letztere Werk scheint nach seinem vollen Titel „Du Guesclin, the Hero of Chivalry" ein Roman oder eine Jugendschrift zu sein; so sind es vielleicht auch die „Tyrolese Patriots"; übrigens zitiert Josef Egger, Geschichte Tirols 3: 885, die „Tyrolese Patriots" unter seinen historischen Quellen!

1863. Jemima Baroness von Tautphoeus, geb. Montgomery (gestorben 1893), „At Odds" (Ein zwischen den Jahren 1802 und 1809 in Bayern spielender Roman. Haupthandlung eine Liebesgeschichte; die Zeitgeschichte spielt durch die Schlacht von Hohenlinden, die Einnahme Ulms und den Aufstand der Tiroler herein).

1868 wurde Luise Mühlbachs (Clara Mundts) Roman „Andreas Hofer" ins Englische übersetzt.

1879. Catharine Swanwick, „Hofer. A drama". (5 Akte, in Versen.)

1883. Yam (pseud.), „The Story of Andreas Hofer, the Sandwirt". (Geschichte? Roman? Jugendschrift?)

1897. William Westall (geboren 1835), „With the red eagle".

1898. Ders., „A red bridal". (Dieser Roman setzt den vorhergenannten fort; beide zusammen geben eine poetische Schilderung der Insurrektion, in deren Mittelpunkt Hofer steht.

[1]) Vgl. Goedeke 1_3, 950. [2]) Allg. Musik-Ztg. 1831, Sp. 843ff.

Zum Schwank vom zögernden Dieb.

Von

Theodor Zachariae (Halle a. S.).

Im VI. Bande der „Studien“ S. 364f. erwähnte ich beiläufig eine Geschichte, die Tendlau in seinem Buche „Fellmeiers Abende“ S. 151 erzählt hat. Tendlaus Quelle für diesen „Schwank vom zögernden Dieb“ vermochte ich nicht anzugeben. Ludwig Katona hat nun festgestellt (oben VII, 192f.), daß der Schwank in der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi vorkommt, und zwar im 28. Kapitel der Pariser Ausgabe (= Migne, Patrologia Latina 157, 704) oder im 35. Kapitel von Schmidts Ausgabe (wo man experrecti statt et perrecti lese. Eine neue Ausgabe der arg vernachlässigten Disciplina ist ein dringendes Bedürfnis). Weiter hat Katona gezeigt, daß der Schwank in den Tractatus de diuersis hystoriis Romanorum sowie in die Scala celi übergegangen ist. In beiden Schriften wird Petrus Alfonsi als Quelle angegeben. Ich gestatte mir noch drei Varianten unseres Schwankes aufzuführen. Da ist zunächst das „bispel“ im Renner[1]) des Hugo von Trimberg zu nennen (Vers 21901 – 909), wo der Dieb in einen Kramladen[2]) einbricht:

Ein diep sich durch ein venster want
in ein Krame, in dem er vant
eines nahtes vil dinges, zu dem er saz.
nu wolde er ditz, nu wolde er daz
uzweln, des gar vil bi im lac,
do kom uf in der liehte tac,

---

[1]) Siehe K. Janicke im Archiv für das Studium der neueren Sprachen 32, 173. Das Zitat entnehme ich der Bibliographie des ouvrages Arabes von Victor Chauvin (IX, 36, Liége 1905). [2]) Vgl. Scala celi (oben VII, 193): Quidam latro ingressus est opertorium cuiusdam mercatoris.

mit dem der kromer auch ein gink,
der in der wal mit leide in vienk,
und im auch an gewan sin leben.

Ein naher Verwandter des „fur moratorius“ findet sich ferner im Kathāsaritsāgara des Somadeva (64, 28 – 31; in Tawneys englischer Übersetzung II, 92). Ein armer Mann findet einen mit Gold gefüllten Sack, den ein Karawanenführer verloren hat. Anstatt sich mit seinem Funde auf und davon zu machen, bleibt der törichte Mann stehen und beginnt die Goldstücke zu zählen. Inzwischen bemerkt der Handelsherr seinen Verlust; er kehrt schleunigst um und nimmt sein Eigentum wieder in Besitz. Jener zieht klagend und gesenkten Hauptes von dannen.

Auch die Erzählung in Kādirīs Papageienbuch (17. Jahrhundert), die bereits Benfey, Pantschatantra I, 70 und 494 erwähnt und mit Disciplina clericalis 35, ed. Schmidt, zusammengestellt hat, muß hierhergezogen werden. Diebe waren in das Haus eines reichen Mannes gekommen (vgl. Domum divitis fur quidam intravit bei Petrus Alfonsi) und fanden in einem Winkel ein Gefäß mit Wein; sie nahmen es, setzten es vor sich hin und sagten: „Laßt uns jetzt diesen Trank austrinken, bis es Zeit wird, den Diebstahl zu begehn.“ Als sie den Wein getrunken hatten, fingen sie an zu lärmen und zu singen; der Herr vom Hause wachte auf, ließ seine Bedienten zusammenkommen, ergriff die Diebe und legte sie in Banden (Touti Nameh übersetzt von Iken, Stuttgardt 1822, S. 139 f.). Kādirī hat die Erzählung dem Papageienbuch des Nachschabī (1330 n. Chr.) entnommen, wie Pertsch, Zs. der deutschen morgenländischen Gesellschaft 21, 541 gezeigt hat.

Aber woher entlehnte Tendlau seinen „Schwank vom zögernden Dieb“? Sicher nicht aus Petrus Alfonsi, wie Katona mit Recht bemerkt: denn bei Petrus und den von ihm abhängigen Autoren wird der zögernde Dieb gefangen und getötet, während er bei Tendlau mit dem Leben davonkommt. Auch der Gedanke, Tendlau könnte das hebräische „Buch Henoch“ benutzt haben, ist aus dem von Katona angeführten Grunde abzuweisen. Zudem ist es mehr als fraglich, ob Tendlau mit dem Buche Henoch überhaupt bekannt war.[1])

---

[1]) Zum „Livre d'Hénoch sur l'amitié“ vgl. jetzt V. Chauvin, Bibliographie des ouvrages Arabes IX, 6 mit den Anmerkungen.

Ich meine, Tendlaus Quelle ist keine andere gewesen, als das jüdisch-deutsche Volksbuch Simchath hannefesch (d. i. Seelenfreude), das schon von Benfey 1859 in der Einleitung zum Pantschatantra S. 70 und 488 angeführt worden ist.[1]) Benfey hat auch die in Betracht kommende Erzählung des Buches Simchath hannefesch im Auszug gegeben und auf die Verwandtschaft der Erzählung mit Disciplina clericalis 35 hingewiesen. Im Original lautet die Erzählung (Maschal, d. i. Gleichnis) wie folgt:[2])

„Ein Ganeb (Dieb) hat eingebrochen in dem Ozer (Schatz, Schatzkammer) von Melek (König);[3]) hat er gesehn silberne Kelim (Gefäße) stehn; hat er genomen dervon was er hat kõnen dertragen. Dernach hat er gesehn güldene Kelim stehn, hat er die silberne Kelim von sich getan un hat sich genomen güldene Kelim. Dernach hat er gesehn schöne Perlik, hat er mit sich selbst geret: ich soll aso schwer tragen an Gold? Aso schwer Perlik sein doch viel mal aso viel wert. — Un hat wieder die güldene Kelim von sich getan un hat Perlik genomen. Dernach hat er gesehn große Stücker Demanten stehn, hat er die Perl awek getan un hat die Demanten genomen. Aso hat er gewahlt die ganze Nacht. Indem is der Tag ankomen, hat er mora (Furcht) gehat, man wert ihm derwischen un wert um sein chejot (Leben) komen, un is dervon gelafen un hat gar niks mit sich genomen.“ Folgt die übliche Moralisation.[4])

In der vorstehenden Erzählung haben wir tatsächlich den „für den zögernden Dieb milderen Ausgang“, der für Tendlaus Version

[1]) Der Verfasser des Buches, das einst sehr beliebt und „ein wahrer Hausfreund der jüdischen Familie“ war, heißt Hendel Kirchhahn, nach M. Steinschneider, Serapeum X, 74 f. Auszüge aus dem Buche hat M. Grünbaum gegeben in seiner Jüdisch-deutschen Chrestomathie, Leipzig 1882, S. 238—54. [2]) Die von Benfey zitierte Frankfurter Ausgabe liegt mir nicht vor. Ich gebe den Text der Erzählung nach zwei Ausgaben, von denen die erste in Dyhrenfurt 1773, die zweite in Sulzbach 1797 gedruckt worden ist. In einer modernen Warschauer Ausgabe von 1902, die mir Prof. A. Wünsche zur Verfügung stellte, ist die Erzählung im Anfang und am Schluß geändert. Es findet einer einen großen Schatz in der Wüste (vgl. oben die Erzählung des Somadeva!); er bringt einen ganzen Tag mit Wählen zu, und als die Nacht einbricht, wird er von Furcht erfaßt und läuft davon. [3]) Petrus Alphansus dicit, quod quidam intrauit thesauros regios (Tractatus de diuersis hystoriis Romanorum, cap. 21). [4]) Über die Moralisationen in jüdischen Büchern spricht M. Gaster in der Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 29 (1880), S. 83.

zeichnend ist, und von dem Katona vermutete, daß er in Tendlaus Vorlage enthalten sein müsse (oben VII, 193). Es ist somit überaus wahrscheinlich, daß Tendlau seinen Schwank vom zögernden Dieb dem Buche Simchath hannefesch entnommen hat; wahrscheinlich schon deshalb, weil er dieses Buch, wie sich zeigen läßt, auch sonst benutzt hat. So hat er in seinem „Buch der Sagen und Legenden jüdischer Vorzeit“ (Stuttgart 1842) die 32. Erzählung dem Buche Simchath hannefesch entlehnt, wie er selbst in der Anmerkung auf S. 253 gesteht: und wiederholt zitiert er das „Volksbuch jüdisch-deutscher Schriftart“ Simchath hannefesch in seinem Werke „Sprichwörter und Redensarten deutsch-jüdischer Vorzeit“ (Frankfurt 1860). Längere Auszüge aus dem Buche Simchath hannefesch findet man in Tendlaus Bemerkungen zu Sprichwort Nr. 858, 940 und 1061.

Die sich mir darbietende Gelegenheit will ich zu einem Nachtrag zu meinem früheren Aufsatze (oben VI, 356 f.) benutzen. Ich möchte darauf hinweisen, daß die Erzählung vom Zwiebeldieb eine gewisse Ähnlichkeit besizt mit der weitverbreiteten mittelalterlichen Erzählung von dem Einsiedler, dem der Teufel die Wahl läßt, entweder sich zu betrinken oder das Keuschheitsgelübde zu brechen oder einen Mord zu begehen. Der Einsiedler hält die erste Sünde für die unbedeutendste und wählt diese, wird aber trunken und begeht nun in der Trunkenheit auch die beiden andern Sünden. Reiche Literaturnachweise bei Bolte zu Martin Montanus, Schwankbücher (1899) S. 583, 657, und zu G. Wickram, Rollwagenbüchlein (1903) S. 383; siehe auch Chauvin, Bibliographie des ouvrages Arabes VIII, 129. Die wichtigsten Varianten sind neuerdings besprochen worden von Karl Kümmell in seiner Inauguraldissertation: Drei italienische Prosalegenden (Euphrosyne, Eremit Johannes, König im Bade), Halle 1906, S. 37–40. Wie Bolte angibt, hat Pfeffel eine poetische Bearbeitung des Stoffes geliefert (abgedruckt bei Kümmell a. a. O., S. 39). Das Gedicht ist betitelt: „Die Wahl.“ Dieser Titel erinnert an die Überschrift, die Tendlau seiner Doppelgeschichte von dem töricht wählenden Knecht und dem zögernden Dieb gegeben hat: „Die schlimme Wahl.“

Skeptische Gedanken zu Fausts zweitem Monologe.

Von

Max Schneidewin (Hameln).

In meinem Schriftchen der Erinnerung an Veit Valentin (Berlin Gärtner, 1901 [1]) habe ich gelegentlich, „um meine Seele zu wahren", gesagt, daß „ich den Grad von Veit Valentins Goethe-Orthodoxie nicht teile und gegen die übliche absolute Faustverhimmlung schwere Bedenken auf dem Herzen trage". Nach dieser einmal gefallenen Andeutung glaube ich doch der großen Gemeinde der Faustgläubigen und -enthusiasten eine Probe meiner schweren Bedenken schuldig zu sein. Ich werde ja vielleicht unrecht haben; aber ohne ein freies Bekenntnis kann ich nicht in die Lage kommen, eines besseren belehrt zu werden. Und es kann nichts helfen: im Kampfe für die Wahrheit muß man auch das Opfer der guten Meinung, das andere bis zum Beweis des Gegenteils etwa präsumiert haben, zu bringen wagen, und nicht aus verkehrter Scham das Nichtwissen dem Lernen vorziehen. Entweder hätte ich recht: dann ist die Wahrheit gebührenderweise „teurer als Plato" gewesen; oder ich werde ja wohl unrecht haben: dann wird der Glaube der Gläubigen im Feuer des Zweifels geläutert, und der Schein des Lichtes dringt durch ihre belehrende Gegenwehr wohl auch bis dahin vor, wo bisher die Nacht des Unverständnisses lagerte.

Ich wähle mir zur Probe des Geltendmachens schwererer Bedenken gegen den Glauben, daß im Goetheschen Faust, wenigstens dem ersten Teil, eine Dichtung von idealer Vollkommenheit vorliege, den zweiten Monolog Fausts, – obgleich ich kaum eine Partie der Dichtung wüßte, an die mir nicht auch irgendwelche Bedenken gegen die übliche Überzeugung, daß alles, wie es sei, ge-

---

[1]) Im gleichen Jahre wurde auch diese Untersuchung niedergeschrieben.

rade das Vollkommenste sei, es jedesmal sein könne, sich herzbeschwerend über den unglücklichen Zwang abweichender Meinung anhängten.

Dreierlei ganz verschiedene Voraussetzungen sind es, die der Goetheschen Faustdichtung entgegengebracht zu werden pflegen. Entweder soll sie sein die „Dichtung der Menschheit“, Faust der Mensch selbst nach dem ganzen wesentlichen Umfang seiner Idee. Oder die Dichtung der faustischen Natur, unter der man eine individuelle menschliche Natur von einem übermenschlichen und unerfüllbaren Erkenntnisdrang und bei dessen Scheitern von einem übermenschlichen Begehren nach wenigstens der Häufung aller Lust und allen Leides der Erde in der eigenen Brust versteht. Oder die der Zeit und Person des Dichters entsprechende Umdichtung der Faustsage des Reformationszeitalters, in die sich dann aus dem ursprünglichen Volksbuche von Dr. Faust namentlich das Moment der Magie reichlich hineinwebt, welches für das Reformationszeitalter ein Gegenstand ernstlichen Glaubens war, für Goethe aber nur ein Gegenstand des Geistesspieles und der symbolisch verhüllten Darstellung des von einem zeitlichen Aberglauben freien ewig menschlichen Fühlens ist. Es kann kein Zweifel sein: die letzte Voraussetzung, ist die unbefangene und richtige, doch so, daß allerdings der Faust vielfach – und mehr als sonst Helden eines Dramas – sich zum allgemein Menschlichen erweitert, und der Dichter nach vielen Richtungen das Beste des Selbsterlebten und -gedachten im Zusammenhang mit ihm ausstreuen kann. Umsonst ist der Faust nicht in das Gerede eines Menschheitsdramas gekommen, ist er ein solches doch, soweit das möglich ist, in hohem Grade, nur daß es eine Redensart wird, wenn man es in vollem Sinne behaupten wollte, denn die Idee der Menschheit wächst über jede Einzelperson weit hinaus. Für uns aber hat sich mit der Faust-Idee doch noch mehr als das Moment der universalen Idee des Menschen und das Moment des sagenhaften, auf alle Geheimnisse des Himmels und der Erde erpichten Schwarzkünstlers der Reformationszeit die ganz bestimmte Auffassung der obigen klaren Voraussetzung verbunden, daß „faustisch“ zunächst ein maßloser Erkenntnisdrang der höchsten Richtung heißt, sodann aber auch ein maßloser Drang nach der Vereinigung aller Vollkommenheit und Glückseligkeit in der eigenen Person. Danach ist für uns das

eigentliche Faustproblem: Was wird aus einem Menschen, der mit voller Naturwahrheit seines Wesens und aller Glut des Temperaments diesen Drang in sich trägt und sich damit vereinsamt aus dem normalen und begrenzten menschlichen Streben heraushebt? Die Anknüpfung an den aus der Reformationszeit überkommenen Typus dieser hochbesonderen Anlage und Gestaltung des Menschenwesens ist durch den Vorangang der größten Dichter *wohl* gerechtfertigt und erscheint uns durch Gewohnheit fast als mit Notwendigkeit in der Sache liegend. An sich ist sie aber keineswegs durch die Sache selbst bedingt, so wenig, wie die Erkenntnistheorie durch den aus historischen Gründen üblich und begreiflich gewordenen Anschluß an Kant; ja, die Wahrheit zu sagen, müßte uns die Behandlung des Faustproblems' ohne jede Einmischung magischen Spukes und Aberglaubens noch viel genehmer sein. Jeden*falls dürfen* wir an alle dichterische Durchführung des Problems den Maßstab legen, wie in ihr die Konsequenzen des titanischen *Erkenntnis*dranges für Leben und Schicksal des Menschen, der von diesem beherrscht wird, in konkreter, künstlerischer Gestaltung gezogen werden.

Der zweite Monolog Fausts mündet in die fast zur Ausführung gelangende, nur in der bekannten ergreifenden Weise zu allerletzt noch an der Ausführung der Tat verhinderte Anwandlung zum Selbstmord. Diese Situation kommt ganz gewiß in einem Leben, das sich nach dem Grundgesetz der faustischen Veranla*gung ent*wickelt, vor, und zwar wird mit Notwendigkeit die faustische Natur einmal oder auch öfter an diese Grenze geführt. Dem*gemäß* ist es für diese Szene die dichterische Aufgabe, von dieser Notwendigkeit durch die Entwicklung der zu ihr führenden Momente des faustischen Innenlebens, anschaulich zugleich und gedankenhaft, zu überzeugen. Hat Goethe diese Aufgabe in dem Monologe gelöst?

Faust sieht, daß wir nichts wissen können, und das will *ihm* schier das Herz verbrennen. Das ist die wichtigste Grundlage auch dieser Szene, eben deshalb mag er einmal auch sogar nicht *leben*. Aber wieso denn? Wir können ja recht vieles wissen. Aus dem Standpunkt der faustischen Natur aber eben nicht. Der *erscheint* das menschliche Wissen erstens im Verhältnis zu dem Nichtgewußten und Nichtwißbaren so klein, daß die Übertreibung, diesen echten Bruch = Null zu setzen, ganz an ihrer Stelle ist, und zweitens in seiner Qualität als wirkliches, strenges Wissen im Gegensatz vom

nen, sogar Wahrscheinlichfinden so fraglich, daß das trostlose Urteil auch von dieser Seite her bestätigt wird. (In der Streitfrage, welches der drei Worte in dem „nichts wissen können“ zu betonen ist, dürfte übrigens allein die gleichschwebende starke Betonung aller drei Worte die volle Kraft des Gedankens allseitig auszudrücken.) Nun läßt sich dieser „erkenntnistheoretische negative Dogmatismus“ in zweierlei Weise auch darlegen und begründen, übrigens nicht so, daß er unanfechtbar ist, aber doch so, daß er als solche, wenigstens in gewissen Personen nicht zu überwindende subjektive Überzeugung dasteht. Erstens in kühler rein theoretischer Betrachtung, wie das seit der bedeutenden Argumentation des Protagoras und später des Sextus Empiricus oft dagewesen ist. Solche Darlegung aber war natürlich für den Dichter gänzlich unbrauchbar. Zweitens aber so, daß der ganze Mensch mit seiner innigsten Beteiligung diese Gedankengänge durchmacht und sie jammernd mit seinem Herzblut sich vor die Seele schreibt. Diese Begründung des Standpunktes des Nichtwissenkönnens ist so recht faustisch, in dieser Seelenerschütterung bis zur Verzweiflung hat sie jede faustische Natur durchgelebt. Goethe hat auch von dieser Begründung nichts, nur das mit Affekt ausgesprochene Endergebnis. Das ist ein großer Mangel, wo die Erwartung auf die allseitige Aufrollung des Faustproblems gestellt ist. Zwar läßt sich auch diese tiefmenschliche Durchführung der Prämisse des faustischen Verzweiflungszustandes nicht wohl einem Theaterpublikum geben. Aber von der Behandlung des Faustproblems ist sie untrennbar. Man muß daher auf den ketzerischen Gedanken kommen, daß die dramatische Form für die poetische Lösung des Faustproblems nicht günstig ist. Die Romanform, insbesondere wohl die Werthersche Form prosaischer Bekenntnisbriefe wäre ihr viel angemessener. Goethes eminente Lust zum Fabulieren ist der Poesie in der Behandlung des Faustproblems in höchstem Maße zugute gekommen, aber hat es auch mit so vielem diesem Probleme fremdartigen Stoff erfüllt, daß es in seiner einfachen und innigen Reinheit darunter hat leiden müssen. Der Goethesche Faust enthält unzähliges nicht, was zum Faustproblem gehört, und enthält dafür unzähliges, an sich sehr Interessantes oder Poetisches, was zum ihm nicht gehört. Z. B. große Seiten der meisterhaften Charakterschöpfung des Mephistopheles, z. B. die Skurrilitäten in seinem Verkehr mit der Martha, z. B.

die auch an sich unmögliche Intimität eines reinen und feinfühligen Mädchens, wie Gretchen, mit dieser alten Kupplerin, z. B. die ganze Gretchentragödie mit ihrer, trotz der Beteiligung des souveränsten Geistes, unkritischen Unterwerfung dessen, was so lieb und gut war, unter die Tyrannei der zahlungsfähigen Moral der allergewöhnlichsten Menschenmeinung, da ja von der Empfindung Psalm 51, 6 in Gretchens Seele nicht die Rede ist, z. B. den absonderlichen mythologischen Wust des zweiten Teiles, in dem sich der alte Fabulant und Gräkoman seltsam verliebt hatte. Wenn aber die wichtigsten inneren Entwicklungen des eigentlichen Faustschmerzes fehlen, so ist daran nicht nur die dramatische Form schuld, sondern auch die Persönlichkeit Goethes selbst. Dieser war in so hohem Maße eine poetische und eine so gesunde menschliche Natur, daß er das faustische Übergewicht des rein theoretischen Dranges gar nicht kannte, und andererseits war er mit so genialem Instinkt für das Maß begabt, daß er den großen Anteil theoretischen Bedürfnisses an seiner geistigen Gesamtverfassung doch auch durch zielerreichende theoretische Leistungen zu befriedigen wußte und den faustischen Überschuß des Wollens über das Vollbringen gar nicht empfand: er, der das Erforschliche für sich ins reine brachte und das Unerforschliche ruhigen Gemüts verehrte. Das Faustische kennen so glückliche Naturen wie die Goethes gar nicht, auch die eigentlichen großen Denker kennen es nicht, die mit vollendetem Takte zum Abschluß zu kommen vermögen und die Lücke zwischen ihrer menschlichen Leistung in diskursiver Darstellung und dem Erkenntnisideal göttlicher intuitiver Ineinsfassung nicht empfinden. Nur unglückselige Faustnaturen voll ewigen Zwiespaltes zwischen Ideal und Wirklichkeit haben die volle Erfahrung und damit die Möglichkeit der Darstellung von ihm.

Das Herzeleid des Nichtswissenkönnens ist in der Situation des zweiten Monologes gerade noch verschärft durch die beiden eben vollzogenen Geisterbeschwörungen des Makrokosmus und des Erdgeistes, und den Absturz, den Fausts Seelenzustand gerade nach den beiden großen Momenten nun erlebt. Geisterbeschwörungen sind nicht möglich, Makrokosmus und Erdgeist sind für uns bewußt vollzogene Hypostasierungen von Gedankenbildern, die faustische Natur gibt sich mit ihnen nicht ab, der ist es höchst ernst zu mute, es ist die Lust am Fabulieren, welche rein psychische Innen-

momente in diese Sprache des magischen Glaubens übersetzt und dadurch allerdings zwei poetisch wundervolle Stellen ergibt. In das sachliche Verständnis des faustischen Strebens zurückübersetzt, soll das heißen: die faustische Natur erfährt immer mehr, daß sie durch Summierung von Einzelerkenntnissen – denen sie auch den Wert gewisser Erkenntnis nicht beimessen kann – ihren wahren Durst nimmer mehr befriedigt, daß diese Stückwerke sind, und der denkbar höchste Anteil des einzelnen an ihnen Stückwerk des Stückwerkes ist; da wandelt es sie an („sich der Magie zu ergeben"), den Versuch zu machen, ob nicht etwa die höchste Geisteskonzentration das wesentliche Bild des Ganzen in einem glückseligen Erschauen sich geben kann. Es kommen wohl solche Momente, wo alle Leitersprossen zurückgelassen scheinen und der Blick von erflogener Höhe das Ganze in seinem Wesen vor die ekstasische Seele zu stellen scheint; in einem großen Gefühl glaubt die faustische Natur wohl einmal dem wahren Weltsinn ganz nahe gewesen zu sein. Aber die hohen Momente halten nicht Stich und Farbe, die Breiten des gewöhnlichen Lebens vermögen sie nicht mit dauerndem Besitz solider Art zu erfüllen: die Geisteserscheinungen zerfließen wieder und lassen den ihrer Gewürdigten nun gerade noch ernüchterter, gescheiterter zurück. Von hier aus („Du stießest grausam mich zurücke Ins ungewisse Menschenlos") soll nun der Weg zum Entschlusse des Selbstmordes dargestellt werden: offenbar muß sowohl (a) die Qual des (faustmäßig übermenschlichen) Erkennenwollens und Nichterkennenkönnens, wie (b) die Unfähigkeit des sonstigen Lebens, für diese Qual Entschädigung zu bieten, in kurzer Zusammendrängung wesentlicher und größter Momente der Inhalt der Szene werden. Schluß 690: „Ich grüße dich, Du einzige Phiole", Anfang 630: „Wer lehret mich? Was soll ich meiden? (Stoff aus a). Die erste Frage ist in der Tat so recht philosophisch und faustisch: sie zielt unter der Form einer Frage nur nach der eigentlichen Autorität auf die ganze Grundfrage nach der Möglichkeit von Erkenntnis und nach der letzten Bürgschaft ihrer etwaigen Sicherheit, wirft also in das hohe Meer der durcheinander wogenden Schwierigkeiten die Erkenntnistheorie auch das der Prinzipienfragen zwischen Offenbarungstheologie und unabhängigen Philosophie hinein. Die zweite Frage hat es viel weniger an sich, faustische Ratlosigkeit so sehr zu schaffen. Was soll ich tun? – Das ist

die viel quälendere Frage; hinsichtlich der Verlegenheit über das Meidende muß der faustischen Natur die goldene Regel bekannt sein und auch ausreichend erscheinen, daß man im Zweifel, ob man etwas tun dürfe oder nicht, es lieber unterlassen sollte, gleich wie der Chef eines Bankgeschäftes, der ins Bad reisen will, seinem Prokuranten das Geschäft mit der einzigen Regel „fragliche Geschäfte sind nicht einzugehen“ mit aller Seelenruhe überlassen kann.

631. Soll ich gehorchen jenem Drang?

Das ist dunkel. Welchem Drang? Vermutlich doch dem, sich der Magie zu übergeben. Aber von ihm hat er ja gerade eben die niederschmetternde und abschreckende Erfahrung gemacht. (Vielleicht setzt aber Faust, wenn er sofort auf die Frage „Soll ich gehorchen jenem Drang“ übergehen will, mit dem „Wer lehret mich?“ gar nicht mit der prinzipiellen Grundfrage ein, sondern bezieht sich mit ihm nur auf das unmittelbar folgende, so daß zu lesen wäre: „Wer lehret mich? Was? soll ich meiden (jenen Drang), soll ich (utrum – an) gehorchen jenem Drang?)

632f. Ach! unsere Taten selbst so gut als unsere Leiden,
Sie hemmen unseres Lebens Gang.

Das klingt ganz wie eine allgemeine Wahrheit aus dem Stoff b, während doch der Zusammenhang mit sich bringt, daß eine Begründung der Notlage des Zweifels über das richtige Verhalten dem Stoff a gegenüber hinzugefügt werden soll. Der Gedanke selber aber ist ein Muster der Unklarheit und Unfaßlichkeit eines Urteils wegen zu großer Weite seiner Begriffe (termini). Sollte ein Gang des Lebens ohne Taten und ohne Leiden als der wünschenswerte, normale hingestellt werden? Was wäre das für ein Gang in gleichgültigem, indifferentem Grau in Grau! Ist aber der richtige Gedanke gemeint: der Gang des Lebens, der ein Gang zur Erkenntnis sein will, sollte sich von der Hemmung aller, lustvoller wie unlustvoller, Affekte freimachen, so ist „unseres Lebens Gang“ für den notwendigen bestimmten Begriff eine zu weite Fassung. Die Worte, wie sie dastehen, können sich, nur in logisch fehlerhafter Weise, auf das allgemeine Menschenleben beziehen, sind aber dann so vage, daß sie geradezu nichts an Inhalt geben. Was sich unter dem Ideal eines durch Taten und Leiden ungehemmten Lebensganges denken lassen soll, bleibt unerfindlich, weil jede Hinzufügung fehlt,

'ohin dann ein – von allem Gefühl entleerter – Lebensgang ehen, durch welche leitende Idee er bestimmt sein sollte.

634f. Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd' und fremder Stoff sich an.
638f. Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,
Erstarren in dem irdischen Gewühle.

Das sind Worte von äußerstem Gewicht, in denen sich was niederdrückende faustische Empfindung erregt sogar von den beiden Stoffseiten her begegnet: hoher Bewußtseinsinhalt wird von zufälligem Stoff überschwemmt; was uns erfüllt ist sehr bunt zusammengesetzt, bis zu niedrigsten Elementen hinunter, und hohes und edles Gefühl kann sich nicht einen Tag ganz ungemischt erhalten: darin liegt echt faustisches Herzeleid für Erkenntnis und Leben. Solche wundervolle Zeilen begründen den Ruhm des Goetheschen „Faust", gleich als ob nicht auch in ihm fremd' und fremder Stoff sich eingedrängt hätte, was doch an zwei Orten nicht erlaubt ist: in der vollkommenen Theorie und dem vollkommenen Kunstwerk. Nun aber schieben sich 636f. sogleich zwei sehr schwierige Zeilen dazwischen:

Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
Dann heißt das Bessre Trug und Wahn.

Bemächtigten wir uns solchen Guts, daß in seinem Besitze sogar das Bessre, die bisher hochgehaltenen Ideale, als Trug und Wahn verschwänden, so hätte das Gute ja die Macht in sich, vollständig zu befriedigen, dann kann es ja keinen vollkommeneren Zustand geben, als den in der ersten Zeile umschriebenen erreichbaren, in dem auch die Wünsche schweigen: dann ist aber nicht begreiflich, wie diese Worte da stehen können, wo der Sprechende auf Hoffnungslosigkeit und Wegwerfung des Lebens hinaus will. Oder soll dieses Gute (ein Gutes „dieser Welt", also ein sogenanntes Gutes) nur ein niederes Gutes sein, das dennoch durch seinen Vorzug, verwirklicht, „der Spatz in der Hand", zu sein, die Kraft übt, den edlen Idealismus, der weiter und immer weiter strebt, erlahmen zu lassen? Das paßt in den Gedankengang und wäre ein Schmerz in der faustischen Natur: aber ist es denn so entschieden eine Wahrheit, daß der Mensch sich durch kleine Abschlagszahlungen in seinem Glückesstreben abspeisen ließe, dann zum Philister verknöcherte, kann wenigstens die faustische Natur in ihrem unersättlichen Drange sich unter so leidige Erfahrung mit einschließen? Auf beide Weise stockt man in diesen beiden Zeilen und kommt zu keinem

reinen Eindruck eines überwältigend Richtigen, das zur Begreiflichkeit des bald folgenden Selbstmordentschlusses mitrisse: ein unverdauliches Zeilenpaar steht störend zwischen zwei herrlichen Verspaaren. Ich habe mir wohl durch die Konjektur zu helfen gesucht:

„Dann heißt's (das Gute, grammatisches Objekt) das Bessre (grammatisches Subjekt) Trug und Wahn."

Dann würde der Gedanke die echt faustische Feststellung sein: daß das Gute, wenn nun erreicht, doch immer wieder durch das Bessre (den dann sich einstellenden Gedanken des noch Bessren) Lügen gestraft, die von ihm erhoffte Befriedigung als trügerisch erwiesen würde. Es wäre der in der Fassung le meilleur est l'ennemi du bon bekannte Gedanke. Der Gedanke paßte so völlig in den Zusammenhang, aber die Konjektur ist hart und in ihrer tatsächlichen Richtigkeit sehr zweifelhaft, und Dichter und Leser scheinen sich bei einer störenden Dunkelheit, als ob alles in bester Ordnung wäre, beruhigt zu haben.

640–643. Wenn Fantasie sich sonst mit kühnem Flug
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.

Wenn also die Fantasie vor der Zeit trauriger und enttäuschender Erfahrung die Hoffnung sich die weitesten Ziele (das „Ewige" gerät hier aus dem metaphysischen Erkenntnisstreben herein und ist in der bisherigen Ausdrucksweise nicht eben begründet) setzen läßt, so schränkt sie „nun" die Flugbahn der Hoffnung mächtig ein. Das „nun" ist an sich nicht klar, erhält offenbar seine Epexegese durch die folgende Zeile: aber die Tatsache, daß „Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert", allerdings eine rechte Wahrheit in der faustischen Auffassung, ist im Vorhergehenden nicht deutlich ausgesprochen, wenn man nicht die Zeile „dann heißt das Bessre" in Lesart und Sinn der Konjektur versteht. Das Ganze stimmt wieder nicht recht zusammen.

644–651. Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirket sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh';
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu,
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift:
Du bebst vor allem, was nicht trifft,
Und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen.

Ein Gedankengang, der ganz und gar aus der Tonart b und nicht aus den spezifisch faustischen Erfahrungen im Erkenntnisdrang geht. Doch diese Hälfte des Stoffes ist ja an und für sich hier berechtigt und ergänzend. Aber seltsam, daß sogleich die Sorge (wie in Vorwegnahme von 11421 ff.) hier ausschließlich eingeführt wird, also die Furcht vor der Zukunft, wo doch zuerst der Trauer um das im Zeitenstrudel scheiternde Glück der Vergangenheit gedacht werden müßte. Auch „gleich" stimmt nicht dazu, daß ja schon eine Vielheit von Fällen des scheiternden Glückes vorausgeht, während die Sorge, wenn an ihr der unmittelbare Anschluß an die Ereignisse betont werden soll, sogleich an den ersten der Fälle sich anheften müßte. 648 bezeichnen vier konkrete Beispiele das Bedrohte, 649 vier das Bedrohende: das ist klar und tadellos. Nur ist es für den seinem Wesen nach cölibatören Faust seltsam, daß er eine traurige, auf den bevorstehenden Entschluß mit hinwirkende Erfahrung des Menschenlebens ausspricht, die gerade für ihn keine eigene gewesen sein kann. Der Schluß 651 ist doch recht übertrieben, indem was nur für eine ausnahmsweise kranke Gemütsart in dieser Schärfe wahr sein kann, als allgemein menschlich hingestellt wird.

Faust fällt in tiefe Gedanken versunken auf das zurück, was gerade für ihn eben jetzt die verzweifelnde Lage herbeigeführt hat, den zerschmetternden Eindruck der zweiten erlebten Erscheinung. Der Erdgeist ist im Verhältnis zu ihm, dem sich so groß dünkenden, so zermalmend groß gewesen, daß er sich dem Wurme gleichend empfindet, der den Staub durchwühlt, 652—655. Eine Stelle von ergreifender Wahrhaftigkeit des Gefühls, die im besten Zusammenhange mit dem Ausgang der Szene steht, den sie mit vorbereiten soll. Es ist das fanatische Gefühl, das Albert Möser eben so schön ausspricht in den Worten seiner Ode „Doppelte Menschheit": „Qualvoll ist's, göttlich trachten mit ird'scher Kraft, Indes den Fuß die Erde bannt, mit ragendem Haupte zum Himmel streben."

Das gleich darauf eben im symbolischen Sinne beschränkten und vergänglichen Menschseins gebrauchte Wort „Staub" übernimmt, in der Ideenassoziation näher an seinen eigentlichen Sinn herantretend, die Weiterführung des Gedankens:

656. Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand,
Aus hundert Fächern, mir verenget?

„Der Staub verenget die hohe Wand" — da das Umgekehrte,

die Wand verenget mir den Staub, eine noch unmöglichere Vorstellung ist – ist doch eine recht verquälte und verfehlte Wendung; wenn „der Staub aus hundert Fächern" nicht wäre, alles das, was an Büchern und Forschungsgerät und -zubehör an den Wänden aufgestapelt ist, würde der Durchmesser des Zimmers um ein paar Zentimeter weniger eng sein.[1]) Was darin groß liegen soll? Bedeutungsvoller wird der Gedanke von dem Punkte an, wo Faust all seinen Apparat gelehrten Wissens einen Trödel nennt. Es muß jeden Gelehrten, geschweige denn die faustische Natur, einmal überkommen, daß im Verhältnis zu wirklicher Erkenntnisförderung die äußeren Mittel dazu, die sich in Büchern, Sammlungen und Forschungsinstrumenten aller Art immer mehr in seinen gewohnten Arbeitsräumen aufhäufen, eigentlich ein embarras de richesse sind, für das Beste des geistigen Fortschreitens zu einem großen Teile doch in Wahrheit unbenutzt bleiben, aus gelehrter Gewohnheit und vielleicht aus eitler, selbstgefälliger Liebe zu prangendem Schein des Gelehrtentums äußerlich dastehen, ohne zu einem sehr großen Teil zu lebendiger Erkenntnis umgewandelt zu werden. Der Seufzer, „ach, hätte ich doch weniger Bücher und Charteken und weniger erhaltende Pietät und Affektion gegen das Überflüssige an solchen, das immer mehr anwächst", muß sich einmal aus der Brust jedes Gelehrten, geschweige denn der faustischen auf höchste Sacherkenntnis gerichteten Natur entringen. Aber an dieser Stelle ist doch der Unmut über „den Trödel" seltsam. Es gibt Fälle von Selbstmord aus bloßem kleinlichen Verdruß, aber solche spleenige Motivation sollte doch von einer hohen Szene des faustischen Lebens ferngehalten werden. Das Klagen über die Unannahmlichkeit von Trödel und Wust im Leben ist hier doch zu niedrig, ist hier ein Mißton, wie ich einen solchen auch immer z. B. aus „allen den Laffen" (366) herausgehört habe, weil eine solche hochmütige Ärgerlichkeit und Schimpferei auf andere in dem schlichten und tiefen Ton des Grundmonologes gar nicht paßt. Mit 660 nimmt der Gedanke wieder eine edlere Wendung:

---

[1]) Nachträglich finde ich das wahre Prädikat darin, daß das ganze, was verengt, Staub ist. Nicht die Verengung des Zimmers macht ihn trübsinnig, sondern daß alle seine gelehrten Schätze einst in Staub zerfallen sollen.

660. Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein Glücklicher gewesen?

Die Erkenntnis, wie sie von der wissenschaftlichen Kollektivarbeit der vielen oder gar von dem einzelnen in seinem speziellen Eckchen befangenen wissenschaftlichen Arbeiter und wie sie dagegen von der faustischen Natur gemeint wird, ist in der Tat von einem so tiefen Kontrast, daß die faustische Natur von ihrem Gegensatz mächtig ergriffen und geschüttelt werden muß. „Hier soll ich finden, was mir fehlt" oder „Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen"? Das sind in der Tat ganz wesentliche Naturlaute des faustischen Seelenschmerzes und Bekenntnisse zu einem ganz anderen Geiste als dem, der „Bausteine" zu einem unermeßlichen Bau beizutragen sich beruhigt. Aber die Fortführung ist nicht sehr glücklich, weil die Frage des Glückes in den gelehrten Büchern ganz ignoriert wird und, Glück hin, Glück her, die gelehrte Arbeit als selbstverständlich rechtes menschliches Tun betrieben wird. Eine wesentlichere Nahrung fließt dem faustischen Schmerz aus dem Gedanken der „tausend Bücher" insofern zu, als in ihnen die endlose Mühe der in ihnen getanen Arbeit teils mit der Hoheit des eigentlichen Wissensideals, teils mit der Unfähigkeit, alle die Arbeit sich zunutze zu machen, verglichen wird. Der Übergang in die Stoffmasse b, die Seltenheit allgemeinmenschlichen Glückes, ist hier, wo der Ursprung spezifisch faustischer Qual näher liegt, befremdlich. Doch fällt immerhin ein Ton der letzteren hinein in dem „daß überall die Menschen sich gequält", denn das ist ja nicht der Inhalt gelehrter Bücher, sondern die mit ihrem Dasein selbst besonders grell gegebene Tatsache.

614. Was grinsest du mir, hohler Schädel, her?
Als daß dein Hirn, wie meines einst verwirret,
Den leichten Tag gesucht und in der Dämmrung schwer,
Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret!

Eine vorzügliche, echt faustische Stelle! Der Schädel, der eigentlich nur von der anatomischen Fachseite der faustischen Studien seine Stelle in dem wissenschaftlichen Gerät des Arbeitszimmers hat, spricht jetzt, in der tiefen und erregten Stimmung eine ganz andere Wahrheit zu dem Besitzer dieses Forschungsstückes als die vom Bau des Menschenhauptes, nämlich die tragische Wahrheit, daß ein

hohler, inhaltsleerer Schädel das letzte Ende von aller der heißen Bewegung der einst von ihm umschlossenen feiner organisierten Moleküle sein muß.

Jetzt macht sich Faust einen Einwurf, als ob dennoch die Verzweiflung an der Erkenntnis gar nicht so begründet wäre: es stehen dem Menschen ja so vorzügliche Erfindungen zur Verfügung, um durch ihre Hilfe zur Wahrheit gelangen zu können! Er weist aber sodann selber diesen Einwurf mit wahrhaft überlegenem Geist zurück.

668–675. Ihr Instrumente freilich spottet mein
Mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel;
Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein:
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnisvoll am lichten Tag,
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebel und mit Schrauben.

Das sind mit Recht berühmt gewordene, von Schopenhauer als besonders genial zur Demütigung naturwissenschaftlicher Überhebung zitierte, und auch sonst „geflügelte" Worte. Doch gehören sie nach ihrer geistvollen Fassung mehr heiter überlegenen Momenten des Goetheschen Denkens als dieser Stimmung Fausts an.

Faust fällt aus dieser lichten Höhe der Betrachtung wieder mehr zurück in die Klage über den Trödel, der ihn belastet:

676–679. Du alt Geräte, das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte.
Du alte Rolle, du wirst angeraucht,
Solang an diesem Pult die trübe Lampe schmauchte.

Das neue Moment tritt zu der früheren Klage hinzu, daß eine törichte, in sich nicht zu rechtfertigende, sentimentale Pietät gegen die frühere Generation es dahin bringt, daß er sich mit lästigen Gegenständen weiterschleppt, für die gar kein wirkliches Bedürfnis vorliegt. Gewiß sehr individuell empfunden wahr. Und doch, von solcher Bedeutung sind solche kleinen, vom Herzen dem Verstande aufgebürdete Lebensübel nicht, daß sie für den bevorstehenden Entschluß der Entschlüsse ins Gewicht fallen könnten. Die beiden letzten der vier Zeilen sind auch nicht so energisch klar, wie die beiden ersten. Daß die alte Rolle (offenbar eine Pergamentrolle, beispielshalber) angeraucht wird, ist nur ein positiver Ausdruck für das, was eigentlich gemeint wird, daß sie also gar

keinem vernünftigen Zwecke in seinem Erkenntnisstreben dient; daß die trübe Lampe nun auch ausdrücklich als „schmauchend“ prädiziert wird – vgl. „ein angeraucht Papier“, 405, und Veit Valentin zur Erklärung der Stelle im Euphorion III, Heft 2/3 – belädt den Hörer doch fast überflüssiger Weise – wie 933 der „zum Sinken überladene Kahn“ eine überflüssige, mit peinlicher Angst erfüllende Vorstellung ist – mit der Nebenvorstellung von der üblen Qualität der Studierlampe zur Reformationszeit, wenn wir auch z. B. durch die aus Pompeji erhaltene antike Lampe eine etwas beängstigende Idee davon gewinnen, bei wie jämmerlicher Beleuchtung ein Cicero und Cäsar, noch dazu ohne die vom Alter benötigten Brillen, ihrer abendlichen Arbeit obzuliegen gezwungen waren.

Es folgt eine sehr befremdliche Anwandlung des Faust im Anschluß an die Ärgerlichkeit über den Trödel, der ihn belastet:

680f. Weit besser hätt' ich doch mein Weniges verpraßt,
Als mit dem Wenigen belastet hier zu schwitzen!

Das Erbteil des Vaters, des „dunklen Ehrenmannes“ (1033ff.), war ein Weniges für den Fall, daß es durch Verkauf zu Geld gemacht wurde, in natura aber belastet es den Erben, der sich von dem alten wissenschaftlichen Hausrat nicht hat trennen mögen, eigentlich als ein überflüssig viel zu vieles. Der eigentliche Wunsch, der oft gegen zu pietätvoll bewahrtes, nicht mehr genutztes, staubfangendes, raumwegnehmendes Erbstückmaterial aufsteigt, ist nur, daß man doch den mutigen Entschluß gehabt haben möchte, sich von ihm zu befreien. Der Faust, der sich hier einmal vernünftiger vorkommt in der Rolle eines etwaigen Verprassers des väterlichen Erbes, vielleicht sogar schon in der Trauerzeit, tritt, indem er es fertig bringt, einmal mit Wohlgefallen an solchen etwa begangenen gefühlverletzenden Leichtsinn zu denken, mit seinem tieferen Wesen, das ihn doch von Jugend auf innegewohnt haben muß, in seltsamen Widerspruch. Und nun folgt das große, sinnschwere durch die vortrefflich angebrachte Sinnfigur des Oxymoron noch gehobenere, mit Recht unzählige Male als Weisheit, und besonders politisch-nationale Weisheit, zitierte Wort:

682f. Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Es ist wunderbar, wie groß und tief dieses Wort, aus seinem Zusammenhange herausgelöst, in sich selber erscheint, und wie

simpel und beschränkt es in seinem Zusammenhange zunächst verstanden werden muß. Denn die erste Zeile, die Umschreibung des grammatischen Objektes, kann an Ort und Stelle wirklich gar nicht anders, denn als der „Trödel“, der embarras de richesse verstanden werden, und der Sinn des ganzen Aufforderungssatzes kann nach dem Zusammenhange gar kein größerer sein als: Du hättest dir lieber, Stück für Stück, wenn du das Geld dazu jedesmal gespart hast, dasselbe Material, welches du jetzt als mit einem Schlage erhaltenes Erbgut gar nicht schätzest, erwerben sollen: dann hinge jedem einzelnen Stücke die Befriedigung an, welche du in dem Gefühl, es in wirklichem Bedürfnis dir angeschafft zu haben, empfindest. Denn das Folgende:

684. Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,

bestätigt in unzweideutiger Klarheit mit der Begründung, die es hinzufügt, diesen auch aus dem Vorhergehenden mit Notwendigkeit der Stelle unterzulegenden Sinn. Auch der abschließende Vers:

685. Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen,

verweilt noch bei dieser Begründung, ist aber nicht tadellos ausgedrückt. Denn das, was den Nutzen wirkt, ist ja nicht der Augenblick, sondern – günstigenfalls – sachliches Besitztum, das eben kein unnützes ist, und nicht nur schaffende, sondern auch erhaltende, rettende, vermeidende, verhindernde Augenblicke können nützen. Der ergänzende Gegensatz zu dem vorhergehenden Verse lautet streng logisch: Nur was man nützt, verlohnt sich des Besitzes. Aber der Dichter verfällt nicht immer auf die strenge Logik, vielleicht will er auch durch eine an ihr vollzogene bewußte Umbiegung mehr sagen, als was den logischen Verstand schon befriedigen würde. „Der Augenblick“ als Subjekt des Schlußgedankens gibt jedenfalls neu zu denken auf.

Ich würde noch weiter den vorschwebenden Gedanken in prosaischer Genauigkeit umschreiben – wobei herauskommen würde, daß das immer nur Potentielle und niemals Aktuelle ein Verdruß erregendes Überflüssiges ist –, wenn wir nicht schon am Ende der großen Aufgabe der Szene, die Selbstmordsanwandlung eines Faust echt faustisch zu motivieren, angelangt wären. Ganz seltsam: zum Schluß hat sich Faust in die Sackgasse ganz nebensächlicher Kleinigkeiten verrannt, und die einzelnen Goldkörner, in die echt faustische Gedanken und Stimmungen geprägt waren, um zu

dem Gedrängtwerden des Willens Fausts zum verhängnisvollsten aller Entschlüsse die wahrhaft entsprechende Bewußtseinsresonanz abzugeben, sind allmählich von sich andrängendem, zufälligem, fremdem Stoff ganz verschlammt. Und doch muß ja das in der Szene Vorhergehende die Aufgabe haben, den Selbstmordsentschluß zu motivieren, denn das zufällige plötzliche (688) Sichheften der Augen Fausts auf jenes Fläschchen, wie auf einen Magnet, kann doch nicht die ausreichende Begründung des Selbstmordgedankens enthalten sollen. Dann wäre der Gedanke ja frivol aus einem Nichts geboren. Der Gedanke selbst blitzt sicherlich erst aus diesem Blick hervor, aber die ganze Stimmung, das Resultatziehen aus dem bisherigen Leben, muß schon ganz von der verzweifelnden Färbung erfüllt sein, wenn die oftmals ohne besonderen Eindruck erblickte Phiole jetzt einen so furchtbaren Gedanken soll wachrufen können und müssen, die Hauptsache ist: das faustische Leben und Streben führt ganz gewiß einmal an den Abgrund oder auch in den Abgrund des Selbstmordes, und in einer Faustdichtung muß daher eine Fase vorkommen, die diese Fase faustischen Lebens getreu zur Abspiegelung bringt. Ich frage nun nach allem Vorhergehenden: Ist diese Aufgabe in der Goetheschen Szene gelöst? Die Antwort kann nur lauten: Sie ist in Summa, von den einzelnen, zerstreuten Treffern abgesehen, schwach, mangelhaft, unvollständig gelöst, ja geradezu verunglückt. Dem Dichter hätte neben einzelnem passenden Material eine ganze Fülle tiefsten und passendsten Materials zu Gebote stehen müssen, wenn er sich wirklich in diese Fase faustischen Lebens versenkt hätte. Oder hätte dieses Material, das man vermissen muß, nicht an eben diese Stelle gehört? Dies ist doch in der ganzen Dichtung die Stelle, an der Faust an den Abgrund des Selbstmordes gerückt wird.

Es ist wahr, die Selbstmordanwandlung gewinnt nun mit einem Male noch eine ganz andere Seite:

688: Warum wird mir auf einmal lieblich helle?

Nicht nur das Dunkel im Rücken treibt, sondern auch das Licht von vorneher zieht, nicht mehr das Unerträgliche der gegenwärtigen Lage will aus dem Leben wegdrängen, sondern die erhoffte höhere jenseitige Erkenntnis und Seinsart will aus ihm fortlocken. Damit tritt ein wundervoller Zusammenhang mit der ersten Szene und Fortschritt über sie hinaus ein: in der ersten Szene war Faust eingeführt im

Stadium des Endes seines natürlichen Erkenntnisstrebens und der an diesem Ende liegenden Verzweiflung; er war sodann fortgeschritten zu dem Stadium, mit Hilfe der Magie das auf dem früheren Wege der natürlichen Kraftbetätigung Unerreichbare zu erreichen zu suchen und war auch auf diesem Wege schnell gescheitert; jetzt erscheint ihm die dritte Möglichkeit, die des leibfreien Erkennens und Wesens, die durch „Entleibung“ herbeizuführen ist, als die wahrscheinlich zum Ziele führende. In der Tat wird seine Stimmung von 686 an mit einem Male eine hoffnungsfrohe, an dem Gedanken neuer, jenseitiger Existenzart sich berauschende, und alle Worte bis 736, wo er die Schale an den Mund setzt, sind nun von tadelloser poetischer Vollkommenheit und gehen durch die Genialität höchst individueller Anschauung weit hinaus über das, was der bloße Verstand als für sie zu sagen hätte konstruieren können.

Dabei bleibt aber doch wahr, daß die erste, größere Hälfte der Szene keine andere Aufgabe haben konnte, als die wir für sie als die durch die Sache selbst gegebene festgestellt haben, daß sie also im wesentlichen mißlungen bleibt. Denn der Hauptmaßstab der Beurteilung bleibt immer das Erfordernis der Faustidee für alle von ihr umspannten Momente. Und zwar haben w i r ein Recht, die Faustidee, die Idee eines Menschen von übermenschlich unersättlichem Erkenntnistriebe, poetisch durchgeführt zu verlangen nach der Art, wie wir uns bei unserem Kulturzustande die faustische Natur veranlagt und sich entwickelnd denken müssen; ein Faust, der unter den Voraussetzungen des Reformationszeitalters steht, ist für uns in Wahrheit nur historisch genießbar, und wenn wir uns bei der dichterischen Entfaltung der äußeren, aber namentlich der inneren Schicksale, die in der Konsequenz seiner Idee liegen, beruhigen wollten, müßten wir von vornherein auf eine allerhöchste Wirkung der Dichtung auf unser Seelenleben verzichten. Nun aber liegt Selbstmord oder wenigstens die höchste Gefahr des Selbstmordes, wie wir öfters der Wahrheit gemäß gesagt haben, in der Folgerichtigkeit des Ablaufes der Seelenbewegungen einer — kurz gesagt — modernen faustischen Natur. Dabei aber wird die Hauptrolle spielen — nicht die Hoffnung auf ein höheres Jenseits, sondern die unerträgliche Qual des diesseitigen, an der Überlastung mit unerfüllbarer Aspiration sich abmarternden Bewußtseins, nicht die Sehnsucht nach positivem höheren Sein, sondern das inbrünstige

Verlangen nach Befreiung von dem menschlichen Bewußtseinszustande. Der moderne Faust, für uns also der wahre Faust, wird nicht, wie der noch unter dem übermächtigen Einfluß des platonischen Spiritualismus stehende Goethesche des Reformationszeitalters, Selbstmordgedanken in sich bewegen mit dem Gefühl der geringen Wahrscheinlichkeit (318), ins Nichts dahinzufließen, sondern die geringe Wahrscheinlichkeit wird ihm die Möglichkeit sein, dennoch vielleicht nicht die erhoffte Erlösung von dem endlichen, einer absoluten Befriedigung nie fähigen, Bewußtsein durch das Erlöschen seines Bewußtseins zu finden, dessen Kontinuität in keinem sonst bestehenden Bewußtsein enthalten wäre. Denn der moderne Faust ist ja von der aus der empirischen Erkenntnis der neuen Zeit, die er in sich aufgenommen hat, stammenden hohen Wahrscheinlichkeit erfüllt, daß alles bewußte Geistesleben von einer im Stoffwechsel des Lebens verharrenden und nicht der Zersetzung und Verwesung verfallenen animalischen, zerebrospinalen Organisation abhängig ist, und wird, nur ohne dessen Illusion zu teilen, sich in der Lage des Schopenhauerschen Philosophen fühlen, der hofft, im Augenblicke des Todes das im Leben stets vergeblich Gesuchte zu finden, dem aber gerade in dem Moment, wo er das Gesuchte zu erfassen glaubt, das Licht ausgeht. Goethe ist sehr groß und schön in der Ausmalung des positiven Motives der Selbstmordanwandlung seines Faust, der ein erhöhtes Leben erfüllten Erkenntnisdranges und schaffender Götterwonne vom leiblichen Tode erhofft, aber er ist schwach und mangelhaft in der Beschreibung und Ausschöpfung des in der Qual eines zu ewiger Unbefriedigung verdammten, an die unstillbare Sehnsucht nach dem Unerreichbaren festgeschmiedeten Bewußtseins liegenden Motivs; der Dichter des modernen Faust müßte in dieser Beschreibung seine intime Kenntnis der modernen faustischen Natur niederlegen, würde dagegen die positiven jenseitlichen Hoffnungen in ihr mit viel größerer Skepsis umgeben. Auch die Überwindung der Selbstmordanwandlungen würde er ganz anders herbeiführen als Goethe mit der Einführung der süßen Himmelslieder des Ostergesanges es tut. Rein poetisch genommen ist ja dieser Ausgang der Goetheschen Faustszene eine der allerherrlichsten Stellen der Poesie aller Zeiten, die stets der lieblichsten Erschütterung des Gemütes des Hörers gewiß sein wird. Aber die wunderbare Rührung des Augenblickes so unbeschreiblicher Kon-

traste, die in Fausts Seele zusammentreffen, ist doch nichts dauernd eine wirkliche Lösung seiner Nöte ist doch in ihr nicht enthalten die Lösung: „Ich kann weiterleben, weil aus der Menschen Dichtung erblüht, die mit dem seligen Scheine eines Unwirklichen das Leben verschönt", würde von der faustischen Natur zwar aller Inbrunst nach ihrem Für und Wider durchlaufen und ihre Momente voll süßen Überredungsversuches würden hin und her gewandt werden, aber doch keine endgültige Annahme finden. Die Überwindung des dämonischen Spieles der faustischen Natur mit dem Selbstmordgedanken bis zu seiner Verdichtung fast zum Ausführungsentschlusse würde zwar von dem Dichter des *modernen* Faust in der Person seines Helden auch geleistet werden müssen, aber die Lösung würde viel gedankenhaft ernster und überzeugender, dauerhafter ausfallen, nicht ein Aufblitzen der Gefühlsseite, sondern die vernünftige Bescheidung an der Wirklichkeitsseite des Lebens, selbstverständlich ohne alles Tribut an die Philisterei, würde siegen. Ich weiß wenigstens von einer durchaus faustischen Natur, die monate- und jahrelang sich immer wieder an den Pforten, „vor denen jeder gern vorüberschleicht" (711), herumgetrieben hatte und bei der alle idealen Gegengründe gegen die Sehnsucht nach dem *Tode* oft in brennender Seele hin und her bewegt, nicht auf die Dauer durchzuschlagen gewußt hatten, daß sie mit einem *Schlage* sich überrumpelt und geheilt empfand, als der ihr zugehörige Mensch unter Menschen in ein verpflichtendes Verhältnis eingetreten war, das Gegenleistung von ihm verlangte; von einer anderen, daß sie aussprach, als sie zum ersten Male vor einer Klasse lieber Sextaner als ihr Ordinarius gestellt und an demselben Tage in den Schuldienst eingeführt war, zu ihrer höchsten Verwunderung fühle sie das faustische Feuer in ihrem Innern erloschen und finde *nun* in Praxis und Theorie ein nicht mehr übermenschliches, sondern ein schlicht und tüchtig menschliches Los für ausreichend, um die gegebenen Menschenkräfte in der gegebenen Spanne Zeit zu befriedigen. In solchen einfachen Erfahrungen liegen in Wahrheit mehr Kraftkeime zur Überwindung der nach Selbstmordgedanken gravitierenden Fase des faustischen Lebens als in den Himmelstönen, die den Goetheschen Faust erretten, und ein großer moderner Dichter würde aus ihren und anderen unscheinbaren Szenen einen wundervollen Baum von Gefühlen und Gedanken, dessen Gezweig die diesseitige

Existenz freundlich überschatten und von ihr die brennenden Pfeile faustischen Zweifels abwehren, hervorzuzaubern wissen. Das noch jetzt bestehende Faustproblem ist im Grunde genommen zu ernst, als daß es durch die Lust zu Fabulieren ins Historische und Fantastische, wie von Goethe, hinübergespielt werden sollte, und derselbe Dichter, der durch seinen Werther der größte aller Dichter der irdischen Liebe geworden ist, hat sich nicht als gleicher Sachkenner des faustischen Seelenzustandes erwiesen, wenn er auch durch Überfülle anderweitigen Reichtums des Geistes, der Weisheit und der Fantasie und der Gestaltungskraft die meisten darüber täuscht, daß seine Faustdichtung eine wunderschöne Dichtung, nur nicht die das wirkliche Faustproblem wirklich ideegemäß behandelnde Dichtung ist.

Ich habe mich mit rückhaltloser Offenheit ausgesprochen und erwarte, wie oben gesagt, widerlegt zu werden. Ich halte es aber für nützlicher, wenn jemand einmal ehrlich sagt, was er denkt, was er ungewollt wirklich empfunden hat, als wenn immer einer dem anderen in der Tonart nachbetet, die als die selbstverständliche sich von jedem auf jeden überträgt. Nur aus ganz ehrlichem Zweifel kann ganz ehrliche Wahrheit geboren werden. Ich finde meine Tonart gegen den vielvergötterten Goethe noch immer viel respektvoller als die, welche z. B. Wolfgang Menzel auf Grund gänzlich anders gearteter, aber auch wohlbegreiflicher Empfindungsweise immer gegen den Olympier anschlägt. Und wenn nun gar jetzt der Ostpreuße Ed. Reichel, wie ich der Anmerkung auf Seite 8 der gegen Lessing gleichfalls erfreulich selbständigen, wenn auch von wüstem Düringschen Schimpfen glücklich freien Schrift Fr. Seilers über den Gegenwartswert der Hamburgischen Dramaturgie (Berlin 1901) entnehme, über den Ostpreußen Gottsched geurteilt hat: „Goethe ist ohne Gottscheds gewaltige Vorarbeit gar nicht zu denken, er ist sogar als geistig schöpferische Persönlichkeit nirgends über den Horizont Gottscheds hinausgekommen, wohl aber in manchem hinter ihm zurückgeblieben, weil ihm die weitausgreifende faustische Seele, der grandiose Charakter Gottscheds fehlte“, – so ersehe ich aus solchem Symptom, daß die Stunde wissenschaftlicher Freiheit gegen den unbedingten Autoritätsglauben an die Unfehlbarkeit unserer klassischen Periode, wenn auch unter Begleitung von Kinderkrankheiten, angebrochen ist.

Les premiers contacts des littératures Nord avec l'esprit latin en Italie.

Von

Paul Hazard (Lille).

Nous ne nous proposons pas d'étudier ici tout le dix-hı siècle italien, dans ses rapports avec l'Angleterre et l'Alle: Nous y choisirons seulement des exemples, d'un caractère général pour intéresser toute la littérature comparée.

La grande influence du Nord sur le Midi ne commence (le dix-neuvième siècle; le dix-huitième la prépare. Nous vor montrer que cette préparation consiste en une déformation le point essentiel de cette étude.

Essayons, en effet, de nous représenter avec quelque les progrès de l'esprit germanique sur l'esprit latin. Diron: qu'il s'avance en gagnant du terrain, en quelque sorte, sur l'er Et celui-ci reculera-t-il sur certains points, pour garder le re ses positions? Il y aurait deux compétiteurs pour un mêr maine; le premier occupant ferait place, tout simplement, au n venu; et tous deux vivraient ensuite en bonne intelligence, à de leurs murailles, côte-à-côte dans leur enclos. Ce ser vérité, se faire une idée bien étrange de l'âme d'un peupl d'y établir de telles cloisons, germanisme ici, latinisme là; savons que tout y est mêlé, que tout s'y confond, et qu'étant v elle est faite d'illogismes et de contradictions. Aussi pa nous plutôt d'assimilation. Mais assimiler, suivant l'étymologie du mot, c'est rendre sembable à soi; c'est-à-dire déformer. idées nouvelles tombent dans des esprits qui sont incapables comprendre, et qui, spontanément, les transforment à leur ı

image. Ils distinguent bien en elles un caractère d'originalité; mais il faut qu'ils y retrouvent aussi, plus apparents, plus nombreux, étouffant les autres, des éléments qui ne soient point originaux, qui leur donnent prise, pour ainsi dire, et leur permettent de les saisir. Ces étrangères, si elles veulent pénétrer, sont obligées d'abord de laisser à la frontière le meilleur et le plus profond d'elles-mêmes: autrement, on ne les laisserait pas passer. Une fois entrées, il faut encore qu'elles subissent la marque de l'esprit latin: car son génie est dominateur, et il n'admet que ce qui lui ressemble. Au bout de peu de temps, les idées primitives ne sont plus reconnaissables. C'est seulement plus tard, grâce à la force victorieuse qui les anime, qu'elles apparaîtront comme elles sont: elles commencent par paraître ce qu'elles ne sont pas. Elles ne s'imposent pas; elles s'insinuent. Elles se déguisent à la mode du pays où elles arrivent. Et leur déformation se mesure à la mentalité de chaque peuple.

Or l'Italie se trouve être un champ d'expériences remarquable. D'une part elle reçoit, pendant tout le cours du siècle, l'incessante infiltration de l'Angleterre et de l'Allemagne; et comme elle reste, d'autre part, le pays latin par excellence, où les qualités essentielles de la race se conservent le plus vivaces, la déformation y sera plus visible, et plus facile à saisir.

I. On n'a pas assez remarqué le rôle que jouent les Anglais eux-mêmes dans l'exportation de leur littérature. Ces voyageurs, qu'on rencontre sur toutes les routes de l'Europe, savent s'arrêter quand ils ont trouvé un pays à leur convenance. Ils s'y installent; ils y apportent, avec leurs bagages, toutes leurs habitudes, voire même toutes leurs manies; ils implantent partout, au hasard des beaux sites et des villes pittoresques, la vieille Angleterre. Parfois ils restent entre eux, contents de leur vie intime, sans se mêler à la vie qui les entoure; souvent aussi, ils reçoivent, et ils sortent. Ils établissent des centres d'influence; et s'ils emportent beaucoup, ils laissent davantage encore, quand ils s'en vont.

C'est en Italie qu'ils séjournent le plus volontiers; et volontiers ils franchissent les seuils si largement ouverts aux étrangers. „J'en vois tels, dit de Brosses, qui partiront de Rome sans avoir vu autre choses que des Anglais, et sans savoir où est le Colisée; les autres

sont fort répandus dans le monde.« [1]) Les jeunes lords dent, rentrés au logis, mêler à leur anglais quelques m et parler avec compétence de Métastase et de Frugon n'est guère de pays au monde où la littérature italienne jo faveur plus constante que l'Angleterre – ne fréquentent les théâtres et les académies que les salons et les tripot qu'ils traitent généreusement les auteurs faméliques en guinées, on les fait pasteurs d'Arcadie – et heureux.[2]) Ma au contraire, prennent à tâche d'initier les Italiens à la à la littérature anglaises, dont ils sont fiers. A Venise, oi vieux palais au bord du grand canal est habité par d anglaises, ils suscitent une véritable école de traducteur verrons comment le plus célèbre, Cesarotti, commence à vers son Ossian sur leur initiative et grâce à leurs consei répandent dans les salons, hôtes passagers ou commensau ils y propagent le goût de leur langue et de leurs li Toscane, la colonie anglaise, qui s'y fixe traditionnellemen à exercer la même influence. C'est aux Anglais de Livou doit la publication du Caton d'Addison, traduit par Salvin aux Anglais de Sienne qu'on doit la première traduction d peare: „Quelques cavaliers de cette illustre nation, qui parfaitement la langue toscane, ont eu la bonté et la pat m'expliquer cette tragédie,« déclare le traducteur, qui, de so aveu, ne sait pas un mot d'anglais.[6]) C'est donc à juste Pindemonte remercie Parsons, son maître d'anglais et son ceux qui l'entourent, d'avoir introduit la littérature anglaise bords de l'Arno:

Concittadin di Pope, e di Miltono
Degno concittadin, che d'Arno in riva

---

[1]) Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Ch Brosses. 3e éd. Paris 1869. II, 90. [2]) Bettinelli, Lettere Inglesi, prima. [3]) G. Zanella, Paralleli letterari. Studi. Verona 1885 – Serena, letterari (Roma 1903): Al. Pope ed i traduttori veneti dall'inglese nel secol [4]) V. Malamani, Isabella Teotochi Albrizzi, i suoi amici, il suo Torino 1883. [5]) Il Catone, tragedia del sig. Addison, tradotta da Maria Salvini, gentiluomo fiorentino. Firenze 1715. – Voir la à l'édition de 1725. (Firenze 1725.) [6]) Il Giulio Cesare tragedia di Guglielmo Shakespeare, tradotta dall'inglese in lingua toscana dal Domenico Valentini. Siena 1756.

Guidi per mano le britanne Muse,
E col bel suon delle straniere voci
Ogni attonita svegli eco Toscana . . . [1])

La tradition se prolonge jusqu'au dix-neuvième siècle: Michele Leoni, qui, le premier, entreprend de faire passer en italien les œuvres complètes de Shakespeare, frequente avec empressement les Anglais que reçoit la comtesse d'Albany.[2])

Cependant les Italiens ne se contentent pas de connaître la littérature britannique par ouï-dire; de hardis explorateurs franchissent le détroit, et rapportent à leurs compatriotes des informations précises. De 1715 à 1718, l'abbé Antonio Conti séjourne à Londres;[3]) il se mêle à la vie intellectuelle du pays; même il prononce en arbitre entre Newton et Leibniz; poussé par les circonstances, il se fait traducteur, et donne à l'Italie ses premières versions de Pope.[4]) Il ne s'arrête pas en chemin, et compose, comme Shakespeare, un Jules César: c'est le duc de Buckingham qui lui en a donné l'idée.[5]) Œuvre médiocre, assurément, et qui doit plus aux règles d'Aristote, vues à travers Voltaire, qu'à la libre inspiration du grand tragique anglais: mais tentative féconde, aussi, puisqu'elle devait créer une habitude. Comme Conti, Baretti, plus illustre, part pour Londres; il s'y plaît si bien, qu'il finit par s'y fixer. Non pas que tout soit parfait sous son ciel fumeux; mais au moins

[1]) Al Signore Guglielmo Parsons, gentiluomo inglese, Firenze. [2]) Lettere inedite di Luigia Stolberg, contessa d'Albany, a U. Foscolo, e dell'abate L. de Brême alla contessa d'Albany, pubblicate da C. Antona Traversi e D. Bianchini. Roma 1887, Lettres 34, 35, 41, 43, 44, etc. [3]) Voir, pour la bibliographie de Conti, Abd-el-Kader Salza, L'abate Antonio Conti e le sue tragedie, Pisa, Nistri, 1898. (Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, vol. 18.) [4]) Voir les „Prose e poesie del signor abate A. Conti, patrizio Veneto-Venezia, 1739–1756. 2 vol. II, I–LXI, Poesie tradotte dall'inglese. Dans la préface de „Il conte di Gabali, ovvero ragionamenti sulle scienze segrete, tradotti dal francese da una dama italiana, ai quali si è aggiunto in fine Il Riccio Rapito, poema del S. Pope, tradotto dall'inglese dal S. A. Conti (Londra 1751)“ on trouve les lignes suivantes: „Io spero che vi procurerà un'ora di lettura piacevole, e vi scoprirà nel tempo stesso che mentre alcuni de' nostri poeti impiegano gli studj loro a far de' Centoni del Petrarca, le altre nazioni aspirano a meritar il nome di Poeta, cioè d'artefice di cose nuove.“ [5]) Fr. Colagrosso: La prima tragedia di Antonio Conti. Nuova ed. accresciuta. Firenze 1898. (Biblioteca critica della lett. ital. diretta da Fr. Torraca.)

peut on y vivre libre et tranquille: et surtout, on y est r
de sa peine. Il n'écrira plus en italien, parce qu'on n
pas; il écrira en anglais, parce que ses „proses" lui sont
beaux deniers comptants.[1]) Aussi préfère-t-il résolument ,
sterling aux bonnes figues et aux bonnes pêches de s
Il revient en Italie par accident; mais il se hâte de retou
„glorieuse, très glorieuse, très noble" Angleterre. Atta
direction du théâtre italien, il enseigne sa langue natale aux
parmi lesquelles il fait bon vivre:[2]) mais il ne laisse pas de
à répandre la littérature anglaise en Italie: il lui fournit u
ment de travail excellent, pour l'époque, par son dicti
dont les éditions se multiplient. Il est heureux de const
Milan, en 1754, la mode veut que les dames apprennent l
L'Angleterre enchante Pindemonte,[6]) pour ne citer que
illustres de ses visiteurs,[7]) et le dédaigneux Alfieri lui-n
rapporte la conviction que „les Anglais demeurent le peupl
libre et le moins corrompu de toute l'Europe."[8])

Aussi sort elle, peu-à-peu, du brouillard où e
plongée; ses lignes s'accusent, ses contours se dessinent; s
commence à éveiller dans l'esprit des Italiens une image
Tout d'abord, elle est puissante; „c'est un grand pays, to
de richesses."[9]) L'agriculture et l'industrie y sont plus
sants qu'en aucun lieu du monde; elle est sans rivale
commerce des mers.[10]) Politiquement, les agitations dont son
est pleine ont abouti à réunir dans une même constitution

---

[1]) Lettre du 26 septembre 1770. [2]) Lettre du 8 juin 1787. :
du 4 décembre 1766. [4]) A dictionary of the English and Italian la
by Joseph Baretti. London 1760, 2 vol. [5]) Lettre du 15 avr
[6]) Montanari, Della Vita e delle Opere d'Ippolito Pindemonte. Vene
G. Morici, dans la „Scuola Romana", mars 1887 et numéros suiv
S. Gini, Vita e studio critico delle opere di Ippolito Pindemonte.
1899. S. Peri, J. Pinemonte, Studii e ricerche. Rocco S. Casciano
[7]) On peut nommer encore Bianchini, Maffei, Algarotti; dans la second
du siècle, Rolli et Martinelli (Voir M. Landau, Geschichte der italie
Literatur im achtzehnten Jahrhundert — Berlin 1899). [8]) Alfieri, Mi
Prosa terza, 14 decembre 1792. (Ed. Renier, Firenze 1884.) Voir E. B
V. Alfieri studiato nel pensiero nella vita, e nell'arte. Torino 1904,
[9]) Baretti, Lettre du 25 août 1785. [10]) Dell'Agricoltura, dell'Arti,
Commercio. Lettere di Antonio Zanon. Tomo I. Venezia 1763 (Lettera

d'indépendance et l'esprit de stabilité;[1]) on vante l'excellence de son gouvernement;"[2]) on "envie son bonheur."[3]) Il en résulte qu'elle possède, à l'extérieur, un pouvoir illimité; on lui reconnaît la tenacité, qui lui permet de réduire ses ennemis à la longue, quand elle ne peut les vaincre d'un seul coup. Si ses colonies d'Amérique se révoltent, elle saura en venir à bout: qu'on n'en doute point.[4]) Quand, à la fin du siècle, l'expérience prouve le contraire, l'habitude est prise, et on persiste à l'admirer; les poètes empruntent, pour la louer, les vers par lesquels Virgile célébrait Rome:

Altri animar le tele, ed il compasso
Di Vitruvio a girar meglio si metta,
O meglio sappia ancor le armate squadre
Spiegar sul volto dell'antica madre:

Voi seguite, o Britanni, i vostri fati:
Di Sofia meditar quel ch'è più arcano,
E di Marte e Mercurio a l'opre nati
Le vele alto levar nell'Oceano.[5])

Les heureux citoyens de cette île fortunée ont des traits qui les distinguent du commun des nations. Ils sont philosophes: les Français, à force d'esprit, sont incapables d'éprouver aucun sentiment; les Anglais arrivent au sentiment à force de réflexion.[6]) Ils sont orgueilleux, mais d'un orgueil légitime; ils sont froids et réservés; ils sont difficiles, non seulement pour le choix de leurs amis, mais encore pour leurs simples relations.[7]) Mais leur trait dominant, c'est de "donner dans les extrêmes". Ils sont habituellement taciturnes, sérieux, solides; d'où fermes, intrépides, fidèles, prudents. Qu'une passion s'empare d'eux, et les voilà devenus tout l'opposé. Le défaut d'un tel caractère, c'est la contradiction; l'avantage, c'est que "l'anglais vertueux, l'anglais bienfaisant, l'anglais lettré, en un mot l'anglais tourné vers le bien, est capable de produire de grandes

---

[1]) Prospetto del Paradiso perduto di Giovanni Milton, trad. in versi sciolti da Alessandro Pepoli. Venezia 1795. [2]) V. Martinelli, Istoria del governo d'Inghilterra, e delle sue colonie in India, e nell'America settentrionale. Firenze 1786. [3]) Istoria d'Inghilterra, scritta da V. Martinelli. Dedicata all'illustrissimo Sg. T. Walpole. Londra 1770, 3 vol. [4]) Baretti, Lettre du 3 nov. 1777. [5]) I. Pindemonte, Poesie varie: Ottave: all'Inghilterra; strophes 11 et 12. [6]) Algarotti, Saggio sopra Omero. [7]) Voir quelques jugements curieux sur les choses d'Angleterre dans A. Graf, Giudizi d'Italiani del secolo XVIII su Parigi, Londra, e le donne inglesi. Nuova Antologia, 16 Maggio 1909.

choses plus que tout autre." [1]) Tout ce qu'il fait à je ne d'original et de surprenant, qui provoque l'admiration; o à l'imiter: voilà son succès assuré. Il est difficile de lui sa constitution: au moins peut on lui prendre le modè jardins, qui „rappellent la grandeur romaine".[2]) Il n'est g de s'initier du premier coup à sa philosophie: au moins imiter la coupe de ses habits. Le „Journal des Modes de devient le „Journal des Modes de France et d'Angleterre dames, en même temps que des „boucles à la Bastille",[3]) des chapeaux à la Clarisse et à la Paméla.[4]) L'anglomanie l'Eglise même, et l'on entend des prêtres citer en chaire, plus grande édification des fidèles, des passages d'Ossian et de

De ce type national, le type littéraire dérive natur L'enthousiasme pour la liberté, l'orgueil et la mélancolie, des passions et du langage – voilà ce qui constitue le dr glais, par exemple. D'où sa force et sa vigueur: à côté de tragédie française pâlit, comme le rose tendre à côté du po Il y a actuellement, dans le monde littéraire, trois sortes d écrit en 1756 Benoît XIV: les Français, qui donnent pour rares les choses ordinaires: même les choses ordinaires, ils possèdent pas en abondance; mais ils savent tout dispos ordre, avec charme, avec grâce; — les Allemands, qui con le bon et le mauvais, et présentent tout sans méthode, sans pêle-mêle; – ceux enfin qui bannissent de leur table les alime gaires, font un choix parmi les mets les plus délicats, les dis dans des plats variés, ajoutent les condiments convenables, harmonieusement tout le banquet, sans affollement et sans con Autrefois, c'étaient les Italiens; aujourd'hui, ce sont les Angla

[1]) Bettinelli, Lettere inglesi, Lettera III. [2]) Pindemonte, Pros giardini inglesi. [3]) Giornale delle nuove mode di Francia e d'Ingh Tomo IX. Italia 1790. [4]) G. B. Marchesi, Romanzieri e Ro italiani del Settecento. Bergamo 1902. Voir, sur le changement de la au profit de l'Angleterre, Ferrario, Costume antico e moderno (Volu p. 2 de l'édition de Milan. 1827. [5]) G. Fantoni, Tomo III delle (Pisa 1823, 3 vol.), Lezione 8. [6]) Storia critica de' teatri antichi e mo di Pietro Napoli Signorelli. Tomo V, libro VIII. Napoli 1787– 6 vol. [7]) Briefe Benedicts XIV. an den Kanonikus Pier Francesco Pe Bologna (1729 – 1758). Herausgegeben von F. X. Kraus. 2. Au Freiburg i. B. 1888.

Alors on se met à citer des noms, à louer les auteurs ang-is, à les traduire; un peu plus à les louer qu'à les traduire, en érité; car la lecture des œuvres qu'on exalte ne laisse pas de rocurer quelquefois des désillusions. C'est Pope qui s'impose l'un es premiers à l'admiration publique, Pope, le plus grand poète du iècle,[1]) auquel ceux même qui trouvent des défauts dans Homère, lans Virgile, dans Voltaire, dans Arioste, dans le Tasse, n'ont rien . reprocher;[2]) puis Milton, puis Ossian, puis Young, puis tous les yriques, et tous les poètes. On essaie de définir l'ensemble de la poésie septentrionale par rapport à la poésie des peuples du midi: „Elle consiste plus en pensées qu'en images; elle aime la réflexion autant que le sentiment; mais elle est moins détaillée, et moins pittoresque que la nôtre . . .“ On commence à déclarer, tout bas, que malgré l'autorité d'une admiration séculaire, la poésie grecque pourrait bien se trouver inférieure à la poésie anglaise.[3]) Signe plus certain de la faveur croissante: pour les cérémonies officielles, pour les mariages – per nozze – les traductions se substituent aux recueils de sonnets et aux épithalames. N'est ce pas la chose la plus galante du monde, que d'offrir à sa fiancée un poème anglais élégamment traduit? Aussi l'usage devient il courant.[4]) – La prose n'a pas moins de succès; les romans pénétrent l'un après l'autre, et font verser à l'Italie, comme au reste de l'Europe, des torrents de larmes; le genre des essais fleurit. Les journaux, dont on fait une des caractéristiques de la littérature anglaise,[5]) sont bientôt imités: Venise se vante d'avoir son Spectateur, à la façon d'Addison; il a seulement changé de nom, et s'appelle l'Obser-

[1]) Saggio sopra la critica, dalla poesia inglese di A. Pope nell'italiana trasportato da A. Pillori accademico fiorentino. Firenze 1759. [2]) Bettinelli, Lettere inglesi, Lettera III. [3]) Poesie liriche di Gray, trasportate dall'inglese nel verso italiano, dal Dr. M. Lastri. Firenze 1786. Pag. 87: Lettere del C. Algarotti sulle poesie di Gray, in Opere, X. [4]) Par exemple: pour une cérémonie officielle: „Il Bardo, e i progressi della poesia, odi due di T. Gray, recate in versi italiani dall'abate Angelo Dalmistro, P. A. Venezia 1792. A Sua Eccellenza il signor G. Albrizzi nel solenne ingresso alla dignità di procurator di San Marco di Sua Eccellenza M. Aless. Albrizzi di lui fratello Salvador Bartolo Orsetti in nome della spettabil valle di Scalve.“ Pour un mariage: „l'Allegro, poemetto di G. Milton, in occasione delle felicissime nozze del nobil uomo D. Giulio Dugnani – e della nobil donna Teresa Viani. Parma 1785.“ [5]) Bettinelli, Lettere inglesi, L. III.

vateur.[1]) C'est un mouvement général: puisque tout le mond à l'Angleterre, les Arcades se décident à prendre les devants; le devenus „lugubres et pré-romantiques“:[2]) tout est à l'anglaise, leurs sonnets jusqu'à leurs tragédies:[3]) on voit des traductior par eux atteindre, avant la fin du siècle, leur quatrième édition. critiques enfin constatent l'engouement universel, et le pa Suivant les lois universelles de la nature, qui donnent à choses un dèbut, une apogée, une décadence, la littérature fr a désormais fait son temps. La littérature anglaise prend sa triomphante.[5]) C'est le coucher de l'une, et l'aube de l'autre. à mesure que le siècle s'avance, est un midi resplendissant sommes en 1796, et „la manie des traductions s'étend toujo

II. Après l'Angleterre, et introduite par elle, il n'y a raison pour que l'Allemagne ne pénètre pas à son tour en le chemin est frayé, elle n'a plus qu'à le suivre.

A vrai dire, sa marche est moins rapide et moins sûre. ne sait, demande un critique de l'époque, que depuis le comı ment de ce siècle, les Anglais se sont mis à propager en leur influence littéraire; que leur philosophie, aussi bien qu langue, ont eu plus de partisans que les lettres allemande ont jamais eus?“ [7]) C'est que le génie des deux peuples opposition aigue: latins d'un côté, barbares de l'autre; sans médiaires, ils auraient une peine infinie à se pénétrer. Mais surtout, que les Allemands n'ont pas, tout d'abord, de littéra faire connaître: à moins qu'ils ne veuillent conquérir l'Ital Gottsched. Au milieu du siècle, Bielefeld, en même temps défend ses compatriotes, reconnaît encore leur infériorité. „Et

[1]) Voir l'Osservatore, per cura di E. Spagni. Firenze 1897. Bertana, Arcadia lugubre e preromantica. Spezia 1899. [3]) Dejol, sur la tragédie. Paris 1897. Em. Bertana, Il teatro tragico italiar secolo 18, prima dell'Alfieri. Supplemento 4° al Giornale storico dell ital. Torino 1901. [4]) Le quattro stagioni, egloghe di A. Pope, dal inglese trasportate nell'italiano da G. M. Pagnini C. P., fra gli Arcadi E Pilenejo. Ed. quarta riveduta dal traduttore. Crisopoli 1797. [5]) Di sopra le vicende della letteratura, del Sig. Denina. 2° ed. Glagow [6]) Giornale letterario di Napoli 1° Nov. 1796, LII, 93: „la smania traduzioni si dilata.“ [7]) Borsa, Del gusto presente in letteratura ita Edité par Arteaga. Venezia 1785.

mes chers compatriotes, ce n'est pas pour flatter votre amour-popre que j'ai osé prendre la défense de notre nation . . .; bien loin de là, c'est pour vous appeler à de plus grands efforts: vous aurez remarqué sans doute qu'il est plus d'une science, plus d'une partie des belles lettres où nous sommes encore inférieurs à nos voisins: travaillons, s'il est possible, à les surpasser." [1])

C'est par Zürich que les rapports commencent à s'établir. Les Italiens voient dans la littérature suisse une image de la leur, mêmes besoins et mêmes désirs: seulement, elle est plus avancée, puis qu'elle a déjà victorieusement combattu le pseudo-classicisme à la française. Ils se tournent volontiers vers elle: et les Suisses, dans l'ardeur de leur apostolat, leur répondent volontiers.[2]) Vienne, aussi, joue le rôle d'intermédiaire. La politique a peu d'importance, en matière littéraire, si d'autres causes ne viennent la seconder: ici, elle favorise la curiosité naissante des Italiens pour les choses germaniques. Vienne est un centre, où ils séjournent traditionnellement: quelques-uns, sinon tous, peuvent rapporter au logis le souvenir de ce qu'ils y ont vu et lu.[3]) Si, depuis Aquisgrana, l'Italie, la Lombardie exceptée, est délivrée des dominations étrangères, l'Autriche n'en exerce pas moins sur toute la péninsule son influence. Et cette influence politique n'est pas sans effets littéraires.[4])

Ainsi, on apprend peu-à-peu que les barbares du Nord, toujours occupés à guerroyer, revendiquent une place dans l'Europe intellectuelle; on le constate avec une surprise assez manifeste. „Il paraît que, tout récemment, les Allemands se sont mis à rivaliser avec les provinces les plus cultivées de l'Europe.“ On prononce des noms étranges, qui appartiennent à des auteurs fameux, dit on, de l'autre côté des Alpes: Klopstock, par exemple, — ou Clopestoc[5]) —

[1]) [Bielefeld] Progrès des Allemands dans les Sciences, les Belles Lettres, et les Arts, particulièrement dans la poésie et l'éloquence. Amsterdam 1752.
[2]) Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstage, Zürich 1900. L. Donati: J. Bodmer und die italienische Literatur (S. 242 — 312).
[3]) M. Landau, Italienische Literatur am österreichischen Hofe. Wien 1879.
[4]) Par exemple: Fabio e Catone, Squarcio di storia romana del sig. Alberto Haller tradotto dal tedesco dal cavaliere Giuliano Monaldini. Pisa 1783. La trad. est dédiée au grand duc de Toscane: „La traduzione, Altezza Reale, è stata da me cominciata, proseguita, e condotta a termine, sotto i favorevoli suoi auspici . . .“ [5]) Cité par L. Donati.

qui a fait un poème épique dans le genre de celui d
suite un certain Gessner, qui est Suisse. – Mais on c
quelque incrédulité. Si la grande règle est d'imiter l
de reproduire la nature; et s'il est vrai que les Allem
que copier les Anglais, ou même s'ils continuent à s
esclaves de la France – il est clair que malgré les
carrière des belles lettres leur restera fermée.[1])

Cependant ces bruits se confirment; les érudits d
noms barbares, qui appartiennent à d'autres auteurs
célèbres, également dignes de l'être: „i Gellert, gli Haller,
i Klopstock, i Rabner, i Lichtwer, la Karschin“ [2]) – (
se plaisaient à faire résonner, en manière de jeu ex
dures syllabes et ces rudes consonnances. Ce sont les de
connus qui excitent le plus d'admiration: Gessner, c
Theocrite; Klopstock, ce nouvel Homère, dont la Messia
à l'esprit humain les extrêmes limites de son art, et épui
trésors de l'imagination créatrice“. A vrai dire, le ch
cygnes est bien difficile à traduire en bon italien, et mên
prendre; déjà parmi les Allemands, et les plus cultivés,
n'entendent pas Klopstock: les plus érudits, quand ils ont
trer la sublimité de ses pensées, s'en font une gloire: [3])
les Italiens ne seraient-ils pas embarrassés? Mais ils on
déclarer eux-mêmes que la difficulté vaincue augmente leu

Si les qualités des écrivains demeurent encore co
obscures, les qualités du peuple commencent à se dessi
nettement; on s'en fait une image, comme précédemment p
gleterre; vraie ou fausse, peu importe, pourvu qu'elle ne
complexe, et que l'esprit puisse s'y reposer. Les Angl
passionnés et philosophes; les Allemands sont tendres et s
C'est pour peindre les transports de l'âme que les premi
sans rivaux; les seconds se distinguent dans la reproductio
nature. Ils ont quelque chose d'ingénu et de charmant qu
tout d'abord. C'est pourquoi personne n'oserait leur dis

---

[1]) C. Denina, Ouvrage cité, 1763. [2]) E. Masi, La vita i t
amici di Fr. Albergati. Bologna 1878. V, 277. [3]) Il Messia
Klopstock. trasportato dal tedesco in verso italiano per Giacomo
Canto I. Vicenza 1771.

…te dans les genres simples, comme l'idylle ou la fable.[1]) Ils … dans l'Europe vieillie, toutes les qualités de l'enfance: humanité, simplicité, amour, sincérité.[2])

C'est ce qu'on prouve bientôt par des études d'ensemble, … l'on consacre spécialement à ces nouveaux venus dans le domaine des lettres. Corniani les compare aux Français: ceux-ci sont supérieurs, quand il s'agit de connaître les divers mouvements de l'âme humaine: mais pour les idées philosophiques, recouvertes du voile de la poésie; pour la description des objets sensibles de la nature; pour la patience, qui les rend infatigables dans toutes les professions, et par conséquent dans celle de faire des vers – ils l'emportent déjà sur les maîtres du Parnasse.[3]) Bientôt arrive l'époque des apothéoses, quand ils recontrent en Italie un des admirateurs les plus fervents qu'ils aient jamais eus: Aurelio Bertola.[4]) C'est désormais un fait acquis, qu'on note dans les histoires littéraires: le temps est passé, où l'Allemagne se vantait de ses seules productions scientifiques: aujourd'hui, elle couronne de gloire et de l'honneur sa littérature.[5])

Elle reçoit enfin la consécration définitive de la mode. Les jeunes mariés trouvent maintenant dans leur corbeille, à côté des poésies anglaises, des poésies allemandes.[6]) Les bergers d'Arcadie, poussés par leurs bergères, ne craignent plus de pénétrer dans les buissons épineux qui défendent l'accès de la littérature germanique: Eudossia Delfica, valorosa pastorella, engage Tessalo Cefallenico à mettre Gessner en italien, et il y consent; l'illustre Japeto Egiratico l'engage ensuite à faire imprimer sa traduction manuscrite, et il y consent encore, à condition que le célèbre Ticofilo Cimmerio imprime à son tour un travail analogue, qu'il a depuis longtemps entrepris.[7])

---

[1]) Raccolta di favolette morali tratte da idioma straniero che può servire d'instruzione e onesto divertimento a ogni sorta di persone. Venezia 1796, Tomi II. [2]) Herder, 8. Fragmentensammlung: Humanität, Einfalt, Liebe und Wahrheit. [3]) Saggio sopra la poesia alemanna, di G. B. Corniani. Dans la „Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici". Tomo 26. Venezia 1774. [4]) Fr. Flamini, A. Bertola e i suoi studi intorno allo letteratura tedesca. Pisa 1895. [5]) G. Andrès, Dell'Origine, progressi, e stato attuale d'ogni letteratura. Parma 1782–1799. [6]) Le Alpi, del sig. Haller, trad. dall'originale tedesco per le Nozze Erizzo e Pojana. Venezia 1781. [7]) Della morte d'Abele. Canti cinque del Sig. Gessner. Trad. libera di Tessalo Cefallenico, P. A. Siena 1776.

Qui douterait de la faveur de l'Allemagne devant les manifi
d'un zèle si ardent?[1])

Vérités et erreurs, pêle-mêle; conceptions justes, lourdes n
l'Italie reçoit tout;[2]) on dirait qu'elle est pressée maintenant;
ne veut pas prendre le temps d'approfondir et de préciser s
naissances; qu'elle est saisie d'un grand besoin d'admirer et c
confusément, rapidement. C'est qu'elle prend conscience d'elle
de l'épuisement où elle se trouve; elle espère rencontrer, dans l
du Nord, une jeunesse et une vie nouvelles; c'est une mala
instinctivement, cherche des remèdes. Elle le déclare elle
par la voix d'un de ses critiques: „Le vide, qui dans pl
genre se faisait sentir, et se fait sentir encore aujourd'hu
obligeait à imiter autrui".[3]) Le sentiment national, qui pl
aura sur la conscience du pays de si merveilleux effets,
oppose pas à l'époque où nous sommes: dans ce pays n
quelle barrière pourrait arrêter l'invasion du goût étranger
Italiens du dix-huitième siècle déclarent qu'il n'y a pas de litt
italienne, mais autant de littératures que de villes; ils e
que „l'amour de la patrie n'est que l'amour propre sous un
nom: mais c'est une puérilité, un préjugé ridicule, quand i
fait croire que le bonheur et la gloire de notre pays dépend
comédie ou d'un sonnet."[4]) C'est à peine s'il est besoin d
intervenir ici, pour expliquer le prompt succès du cosmopol
l'abaissement de l'idée de patrie que la philosophie du dix-hu
siècle entraîne après elle: car la patrie, si elle vivait toujours au
des penseurs et des poètes, pratiquement n'existait pas.[5]) L
somnolente à l'ombre des gouvernements pacifiques,[6]) ne
que galanterie et que luxe: voici qu'elle se met à lire, par m

---

[1]) Il est curieux de comparer la 2ème édition du Discorso de I
(Glasgow 1763) avec la 3ème (Berlin 1785). Dès la 2e, en effet, il cc
les influences nouvelles, dans la 3ème, il les considère comme établies
mais, et discute sur leurs effets (Parte V, IV): „In che modo l'Italia pro
dei progressi dell'Inghilterra," et chap. suivants. [2]) Th. Thiemann, Det
Kultur und Literatur des 18. Jahrhunderts im Lichte der zeitgenössi
italienischen Kritik. Oppeln 1886. [3]) Borsa, ouvrage cité. [4]) Bett
Lettere inglesi. Lett. III. [5]) Voir, sur les caractères généraux du 18
italien, Vernon Lee, Il Settecento in Italia, trad. ital. di V. Paget. Milano
2 vol. [6]) Carducci, Storia del Giorno. Bologna 1892.

ar distraction, les poètes anglais: et tout à coup, elle a envie d'aller leurer, elle aussi, au clair de lune, près des tombeaux. Elle faisait es délices d'une poésie de convention; elle se met à lire les poètes allenands; et voici qu'elle voudrait redevenir naturelle et simple, simple usqu'à la candeur. Ce même besoin, la France l'éprouvait à côté l'elle, encore qu'à des degrés différents; il semble que ni à l'une, ıi à l'autre, le vieux sang latin ne suffise désormais. Ce qui les ousse vers les littératures du Nord, c'est moins leurs qualités intrinsèques, qu'elles connaissent à peine, que les défauts qu'elles sentent en elles-mêmes, que le grand vide qu'elles veulent combler.

C'est là le fait nouveau, le désir pour la première fois exprimé de rajeunissement et de vie, la curiosité active, qui explique tout le progrès des littératures du Nord: et nous n'y reviendrons plus.[1]) Car c'est ici que doit commencer notre enquête précise: ces éléments nouveaux que l'Italie appelait en elle, à quelles forces anciennes allaient ils se heurter?

III. Ils rencontrent tout d'abord la France première occupante et si solidement établie, qu'il semble difficile de la déposséder. Les partisans des modes nouvelles ont beau parler de décadence et de crépuscule: c'est toujours elle qui règne sur l'immense majorité des esprits. On a si souvent signalé son influence, que c'est un lieu commun que de la redire. On sait le nombre des auteurs italiens qui vont en visite à Paris, en passant par Ferney -- quand ils ne se fixent pas pour tout de bon, comme le plus illustre d'entre eux, Goldoni, dans la capitale intellectuelle de l'Europe. Mais on sait surtout que la France ne se contente pas de séduire et d'attirer: elle envahit et elle conquiert. Personne n'ignore à combien de nos compatriotes l'Italie du dix-huitième siècle est en proie: ambassadeurs, qui tiennent à Rome table ouverte et cour d'esprit;[2]) aventuriers en quête d'aventures, apportant avec eux le plan de leurs réformes idéales, prêts à tout bouleverser, s'ils le pouvaient, et réduits à se

[1]) Voir, par exemple, la lettre de Baretti, 20 Ottobre 1770: „Se invece d'essere sempre pomposi lodatori di noi stessi e delle cose nostre, come siamo stati da un pezzo e come siamo tuttavia, fossimo un po' più studiosi delle cose oltremontane, la nostra albagia sciocca si diminuerebbe alquanto su questo punto. E poi che vale il dire fummo, quando gli altri possono dire siamo?“ [2]) Voir de Brosses, ouvr. cité. Tome II, Lettre 40.

contenter des scandales;[1]) marchandes de modes, qui vien
à la curiosité féminine leurs poupées habillées à la
voyageurs hâtifs et insolents,[3]) — il n'en est point qu
éclater, avec une étonnante suffisance, l'orgueil naïf de le
sur un pays qu'ils considèrent comme leur. On a
l'immense quantité de livres français pénétrant dans l
non point seulement les productions classiques du g
mais les dernières nouveautés, à mesure qu'elles paraisse
les libraires n'offrent, les seigneurs n'achètent, les b
lisent que les productions françaises;[6]) c'est au point
des poètes italiens eux-mêmes, on préfère la traductic
signalé „la crise de l'italien;"[7]) comment tout homme c
au moins deux langues, l'italien et le français;[8]) et quel
seule, le français;[9]) comment, dans la ville même où la t
la langue est le plus scrupuleusement gardée, Florence,
s'imprime en français:[10]) comment enfin, des modes im
introduites par la France, celle-là est la plus répandue s
et la plus funeste. Dès lors, „que peut faire l'heureuse e
Italie? Rien d'autre, que de devenir un appendice de
„Les Français ont réussi à répandre dans toutes les
monde tant de modes, d'usages, de livres, d'habits . . .,
leur langue, que dans les siècles futurs on croira peu

---

[1]) Voir, par exemple, A. Ademollo, Un avventuriere fr. in seconda metà del 700. Bergamo 1891. [2]) Goldoni, Mémoires. 3 vol. [3]) L'état d'esprit des voyageurs français en Italie est „Un parisien qui voyage doit commencer par se dégarnir la tête qu'il a laissé dans sa capitale; sans quoi il est souvent exposé p paraison à rester froid et indifférent pour les beaux établissem trouve en pays étranger . . ." Lettres contenant le journal d'un v à Rome en 1773, Genève 1783, 2 vol. [4]) Voir dans Dupaty, le catalogue des ouvrages français modernes qu'il trouve chez un l Rome. (Lettres sur l'Italie, écrites en 1785. Paris 1788, 2 vol.) ouvrage cité, p. 17. [6]) Lettres écrites de Suisse, d'Italie et de M., avocat, à Melle . . . en 1776—78. Amsterdam 1780, 6 vol. (Rol Platrière) I, 361. [7]) Bouvy, Voltaire et l'Italie. Paris 1898. [8]) Saggio sopra l'opera in musica. (1762.) [9]) G. Napione, Dell'u pregi della lingua italiana. Firenze 1813. [10]) L. Piccioni, Il gio letterario in Italia. Loescher 1894. [11]) G. B. Velo, Sulla premi alcune lingue et sull'autorità degli scrittori approvati e dei gra Vicenza 1789.

monde tout entier a été dominé par eux, comme il l'a été les Romains . . .«[1])

Cet »immense francésisme, qui inonde les mœurs, et la littérature, et la langue italienne,«[2]) on l'a donc suffisament noté, peut-être trop. Car on risque, à ne considérer que les témoignages frappants qui abondent, de l'exagérer. Ce qu'il importerait en davantage d'établir, c'est en quoi son œuvre a été superficielle, en quoi profonde; l'œuvre utile ce serait distinguer ce qui est mode, et qui passe, des habitudes intellectuelles qui demeurent. Aux protestations que l'on voit s'élever dépuis le début du siècle jusqu'à la fin, et de Naples à Milan, contre l'envahisseur;[3]) aux jalousies, aux colères que provoquent l'admiration béate et l'imitation servile de la France:

> Egli mi viene una stizza bestiale
> Allor ch'io leggo qualche autor francese
> Che sputa tondo, e in zucca non ha sale,[4])

on comprend qu'en plus d'un cas, ce que la pensée italienne a l'intime reste intact, et que seules les couches superficielles sont atteintes. Dupaty, passant à Lucques, rend visite à une dame, qui lui déclare qu'on ne peut plus supporter la littérature italienne, quand on connaît la littérature française. Il proteste, par politesse. »Ah! Madame, le Tasse, l'Arioste! — L'Arioste et le Tasse, m'a-t-elle répondu, sont des poètes de tous les pays, et leur langue n'a été que la leur. — Et Métastase, (ai-je ajouté) car sûrement vous êtes sensible (je voulois dire qu'elle était jolie). Elle a très bien entendu; elle a souri: Métastase, à la bonne heure; encore n'a-t-il que le trait; Racine au contraire peint et finit; Métastase effleure le cœur: Racine le blesse.«[5]) Voilà ce qui revient à la mode; c'est la part de la »servitude volontaire«.[6]) Mais creusez plus profond; et voici le sentiment que vous trouverez partout, exprimé sous mille formes diverses, toujours le même; la gloire littéraire de la France, si brillante qu'on la suppose, et sa domination intellectuelle, si étendue

[1]) Dell'Agricoltura, dell'Arti e del Commercio, lettere di Antonio Zanon. Tomo III. Venezia 1764. [2]) Leopardi, Zibaldone IV, 333. [3]) A. Boeri, Una contesa franco-italiana del secolo 18. Palermo 1900. [4]) Baretti, Frusta letteraria, 1o. Luglio 1764. [5]) Dupaty, Lettre 33. [6]) Verri, Vicende Memorabili dal 1789 al 1801. Milano 1858, 2 vol. Voir L. Ferrari, Del »Caffé«, periodico milanese del secolo 18. Pisa 1899.

qu'elle soit, ne sont jamais qu'un souvenir, et comme un r
la splendeur antique de Rome, mère des arts. „C'est
qu'après la barbarie commune à toute l'Europe, les Italiens c
les yeux avant les autres nations. Quand les autres dormi
core, nous étions éveillés. Si maintenant nous allons som
tandis que les autres sont éveillés, cela n'est pas notre fa
Il sera toujours vrai que les Italiens, après avoir conquis le
par les armes, l'ont éclairé par les arts et par les sciences.
restent profondément fidèles „à la tradition séculaire des
ces";[2]) ils attendent de leur gloire passée leur délivrance fu
considèrent l'état où ils se trouvent comme transitoire, par
ne sied pas que des maîtres soient esclaves; chaque fois
France les heurte trop brutalement, ils se redressent, prêts
et à se défendre. Ce sentiment puissant de leur originali
raire, qui est leur gloire nationale, l'influence française ne
pas. Elle se limite à un certain nombre d'effets précis; elle
un certain nombre de caractères déjà existants, plutôt qu'e
crée à proprement parler de nouveaux; elle s'exerce, pour le
nous occupe, suivant deux tendances, qu'on peut essayer de déte

En premier bien, elle consacre la domination des règle
vient d'Italie, à vrai dire, cette règle fameuse des trois unités,
nous prendrons comme exemple; mais lorsqu'elle y retourn
avoir passé par la France, elle a changé de caractère. Elle
quelquechose de rigide, d'âpre, d'absolu, qui n'était pas en
l'origine. Les Italiens ont trop le sentiment du réel pour
à quelque règle que ce soit un caractère d'universalité et de n
transcendantes, pour ainsi dire; ils savent laisser à toutes ch
jeu qui est nécessaire pour vivre. Les Français, au contrair
toujours prêts à pousser jusqu'aux extrêmes limites du logiqu
strait de leurs conceptions; dans le moule qu'ils imaginent
ils font tout entrer, pour que tout en sorte avec une forme
tique. Leurs règles deviennent „une sorte de bélier antiqu
cessament dressé contre tous les monuments du génie modern

---

[1]) Algarotti, Opere, Tome I. Al Signor abate Carlo Innocenzo I
a Parma 17 nov. 1752, „Sopra le cose che i Francesi hanno imparato d
liani." [2]) A. d'Ancona, Il Concetto della unità politica nei poeti
Pisa, Nistri, 1876. [3]) Brunetière, Évolution des genres, I, 69. 3
Paris 1898.

le reste de l'Europe:«[1]) à l'Italie, elles s'imposent d'une manière absolue. Sa grande ambition c'est d'égaler le théâtre français; elle la poursuit pendant tout le cours du siècle; elle veut défendre l'honneur national, en relevant la tragédie de l'abaissement où elle est tombée; quand elle croit qu'un auteur y a réussi, elle lui décerne les honneurs du triomphe.[2]) Or la France a si bien mis sur elle sa marque, qu'elle ne conçoit plus cette ambition même sans les règles que sa rivale lui impose. Nous venons trop tard, disent ses écrivains; le grand champ est moissonné; il ne nous reste plus que des épis épars. Et cependant, nous ne devons pas nous décourager; il nous reste une ressource, qui est l'imitation. C'est en les imitant que nous pouvons égaler, et dépasser peut-être les Français.[3]) A mesure que le siècle s'avance, les dernières traces d'originalité disparaissent; on construit les tragédies sur un type unique, et ce type est exclusivement français. „L'œuvre célèbre du P. Brumoi, — les écrits de Voltaire sur le théâtre, et surtout son commentaire sur Corneille, sont la véritable école de l'art théâtral.«[4]) Non point influence passagère, puis qu'elle pénètre la mentalité italienne, là même où elle prétend rester italienne contre la France; mais habitude qui s'impose, et devient loi. Ce n'est pas un des spectacles les moins curieux du dix-huitième siècle finissant, que celui d'un voyageur anglais, Sherlock, conseillant au génie italien l'abdication complète devant les règles françaises. Dante, Pétrarque, Arioste, le Tasse, sont des modèles pernicieux; c'est à Racine, c'est à Boileau qu'il faut demander les préceptes du bon goût. Ceux-là seuls seraient capables de sauver la littérature italienne en décadence.[5]) „Il serait à souhaiter que les Italiens, qui n'ont rien à perdre du côté des mœurs, imitassent les Français tout.«[6])

C'est vers le même temps que les littératures du Nord font sentir leur influence. „En Allemagne, il n'y a de goût fixe sur rien; tout est indépendant, tout est individuel.«[7]) C'est en effet, un

[1]) Edgard Quinet, Allemagne et Italie. Paris 1839. Italie, Chap. 3, p. 162. [2]) Em. Bertana, Ouvrage cité: p. 19 et 80; p. 53; p. 133, et passim. Voir aussi, du même auteur: La tragedia. Milano, Vallardi, s. d. [3]) Bettinelli, „Del teatro italiano“. [4]) Id. ibid. [5]) Consiglio ad un giovane poeta, del Sig. Sherlock. Napoli 1778. [6]) Nouvelles lettres d'un voyageur anglais, par M. Sherlock. Londres et Paris 1780. Voir M. Menghini, Monti, Sherlock, et Zacchiroli — Nuova Antologia, 15 Lugio 1895. [7]) Mme de Staël, De l'Allemagne, Seconde partie, chap. 1er.

des caractères les plus apparents que les nouvelles venue tent; et le fruit qu'on retirera, avec le temps, de leur imita précisément de substituer la liberté aux règles, et de fai pher l'individualité des tempéraments sur l'universalité des Il est impossible que le conflit n'éclate pas entre les deux ces, et que l'Allemagne, plus faible, ne commence point mettre à l'empire des règles son originalité.

Le second effet de l'influence française sur la pensée c'est ce que les contemporains nomment, d'un commun accord clopédisme philosophique". „Nous appellerons, disent ils, qui règne présentement en Italie, goût philosophique; il particulier à l'Italie, mais, depuis de longues années, coı l'Europe entière: il règne surtout en France: ce qui suffis que nous l'eussions, nous aussi, quelques années après elle, cc étoffes, comme les garnitures, ou, pour mieux dire, comn choses."[1]) Parmi les Français envahisseurs, on peut dire philosophes, grands et petits, tiennent une des premières pl même que la production philosophique est largement rep au milieu des innombrables livres qui franchissent les Alpes. est un centre, d'où Condillac répand ses idées[2]): Condillac, coup d'autres: comme ce Monsieur Delaire, collaborateur de clopédie, qui trouvait dans toute d'Italie six auteurs seulemen d'être nommés.[3]) Que Milan tout entier soit conquis à l sophie française;[4]) qu'à Florence „on dévore Voltaire, et fou de Jean Jacques Rousseau";[5]) qu'à Naples même, „nou nissions des opinions aux hommes, comme des modes aux fem tout ceci n'est guère pour nous étonner. Mais ce qui est pl prenant, et plus significatif, c'est que la Sicile même soit co „La littérature française perce ici, nos livres, de philosophie :

[1]) Dissertazione del Sig. Marchese I. Pindemonte cavaliere ger tano sul quesito: Qual sia presentemente il gusto delle belle-lettere i e come possa restituirsi, se in parte depravato. (Opuscoli scelti sulle e sulle arti, Tomo VI. Milano 1783.) [2]) Voir, pour l'influence fran curieux „Catalogue des livres français, anglais, espagnols, italiens et qui se trouvent en vente chez les frères Faure, libraires de S. A. R seigneur l'Infant duc de Parme, Plaisance, Guastalla, etc. Parma
[3]) Lalande, Voyage en Italie. Paris 1768, 6 vol. Vol. II, chap. VI:
[4]) L. Ferrari, Ouvrage cité. [5]) Roland, lettres citées, II, 118. Fl
[6]) Dupaty, Lettre 103.

s'y répandent bien plus qu'on ne l'imagine.“ Les éditions qu'on a faites de l'Encyclopédie à Lucques et à Livourne[1]) en ont fourni à toute l'Italie, et on la lit à Palerme; on lit aussi Montesquieu, Helvetius, le Système de la nature; on y „dévore Rousseau.“ [2]) L'immense popularité de ce dernier éclatera sous la Révolution, quand, conquis le droit de parler et d'écrire librement, on le traduira en italien, on le publiera en français, on le discutera dans les clubs, on interprétera ses livres comme un texte sacré.[3]) Or cet engouement n'est pas sans influer sur la littérature. L'encyclopédisme philosophique a d'autres conséquences sans doute, mais encore celle-ci: il entraîne avec lui un besoin impérieux de logique et d'ordre, de raison extérieure, pour ainsi dire, correspondant à la raison intérieure qui est son principe. Une division des idées qui soit claire, un enchaînement rigoureux des faits, des mots qui rendent exactement la pensée, voilà ce qu'on demande à l'écrivain. „Les Italiens conviennent qu'ils ne savent pas faire un livre; qu'on ne sait en faire qu'en France.“ [4]) Ils s'adresseront donc à elle pour lui demander sa méthode; ils prendront d'elle le goût du logique et du rationnel, appliqué à la forme littéraire. Un exemple est frappant: ce n'est point assez qu'ils introduisent dans leur langue un nombre incroyable de gallicismes, au risque d'en dénaturer le génie: ils éprouvent le besoin de formuler la loi de leurs emprunts. Cesarotti, suivant Locke, Condillac, Dumarsais, fait la théorie de la corruption de la langue; elle règne en fait: il établit qu'elle doit régner en droit.[5]) C'est un législateur d'un nouveau genre,[6]) qui veut mettre, dans le désordre même, l'ordre dont la France lui a donné l'habitude et enseigné la vertu.

Rien ne sera plus éloigné de cette harmonie rationnelle que les œuvres anglaises et allemandes. Esprits obscurs, qui conservent le souvenir de leur brouillard natal – quand ce ne sont pas les fumées de la bière qui leur troublent le cerveau[7]) — les écrivains

[1]) Lucques 1758–1776, 28 vol.; Livourne 1770, 33 vol. [2]) Roland, Lettres citées, II, 354. [3]) Mario Schiff, Editions et traductions italiennes des œuvres de J. J. Rousseau. Paris 1908. [4]) Dupaty, Lettre 41. [5]) Cesarotti, Saggio sulla filosofia delle lingue. Padova 1785. [6]) G. Mazzoni, Il saggio sulla filosofia delle lingue di M. Cesarotti. Firenze 1880. Repris dans „Tra libri e carte“. Roma 1887. [7]) Algarotti Lettere al Signor Agostino Paradisi, a Reggio. Lettre du 13 décembre 1759. „... non solo si direbbe che dorme, ma che talora la birra inglese gli manda di certi fumi alla testa, che gli fanno fare i più strani sogni del mondo“ (sur Milton).

du Nord ne savent ni faire un plan, ni suivre une idée, ni i
ni déduire, ni conclure. La passion, pour eux, c'est précisém
désordre; et l'illogique, c'est le sentiment. Ici encore, l'opp
sera manifeste, et ne pourra se résoudre que par une
mation.

IV. Encore la France est elle devenue cosmopolite
dix-huitième siècle; encore peut elle faire passer en Italie, av
génie propre, un peu du génie germainique; encore ne s'agit
qu'ici, que d'une influence extérieure, et par conséquent
toire. Or c'est le caractère italien, lui-même, débarrassé d
élément étranger, considéré dans sa substance, pour ains
qui est hostile aux littératures nouvelles.

Le génie latin, en effet, persiste chez lui plus qu'en
peuple au monde.[1]) Après l'agonie de Rome, quand il est r
naissable en Afrique, en Espagne, et dans les Gaules, il persi
Italie avec Boèce et Cassiodore. Il persiste au sixième
septième siècle, malgré les assauts de la papauté; et le
vième voit éclore, à Naples, au mont Cassin, à Velletri, à M
des poètes capables de redire, dans la langue de Virgile, la
du Capitole. Aux époques les plus sombres de l'histoire,
encore au plus obscur quelquefois, mais toujours au plus
fond de la conscience nationale. Aussi est-ce en Italie
renaît spontanément, et qu'il se sent assez fort, du premier
pour conquérir l'Europe. Les hommes du dix-huitième
ne démentent pas la tradition séculaire. Leur langue, q
vante d'être „la plus semblable aux langues antiques,
caractère antique;“[2]) leurs écoles, où on enseigne en latin
mêmes matières qu'on enseignait dans les écoles de Ro
leur droit, leur Église, qui domine tout leur développe
historique, qui impose le latin comme langue du culte e
la prière, et dont l'administration est restée celle de l'empi

---

[1]) Fr. Novati, L'influsso del pensiero latino sulla civiltà del medic
2° ed. Milano 1899. [2]) Leopardi, Zibaldone, II, 331. [3]) Lettere
tiche sopra vari soggetti di letteratura. Crema 1797. Lettre VI. [4])
zellotti, Dal Rinascimento al Risorgimento. (Milano, Palermo, Na
1904.) Il problema storico della prosa nella letteratura italiana.

leur paganisme, si l'on veut;[1]) l'urbanité de leur peuples, marque éternelle que l'Urbs a mise sur lui:[2]) leurs mœurs, leurs idées, leurs croyances, tout chez eux est latin. Cette conception même de la littérature, dont nous parlions tout à l'heure, ne remonte elle pas aux jours où Rome était maîtresse de l'univers? Quand on leur reproche de n'avoir plus de poètes, ils répondent qu'ils ont eu Virgile; quand on accuse leur littérature d'être épuisée pour toujours, ils s'écrient: „Le temps a détruit le Capitole; mais les vers d'Horace sont chantés par la voix même du temps.“ [3]) Bien plus! Ils ne trouvent pas seulement dans le passé leur gloire présente; ils y trouvent même l'avenir. Une littérature glorieuse, disent ils, est la traduction d'une politique glorieuse. De cette littérature, si on la conserve précisement, si on la médite, si on l'imite, la politique peut renaître. C'est ainsi qu'après dix-sept cents ans, la littérature latine fait leur nourriture journalière; c'est ainsi qu'ils lui demandent la force et l'espoir. Ils invoquent les Romains, „leurs illustres pères“;[4]) ils déclarent qu'ils sentent liés à Rome „par un certain lien de succession qui, à proprement parler, n'a jamais été rompu“;[5]) et ce lien, c'est la continuité de leur vie même. Quand viendra la Révolution, ils y verront „l'époque la plus précieuse dont l'Italie ait joui depuis l'expulsion des Tarquins.“ [6]) „Combien de traits de ressemblance, s'écrient ils, ne retrouvons nous pas entre l'ancienne Rome, et Rome moderne!“

---

[1]) Voir, par exemple, un argument comme celui-ci, que lance Baretti contre les protestants: „. . . Si les Italiens ont de fréquentes processions les jours de fête, une procession est elle donc un sarilège?: considérée même uniquement du côté de la politique, elle tient le peuple en haleine, l'édifie, l'occupe incessamment, et le détourne de tout dessein séditieux. C'est dans ce point de vue qu'elles furent établies chez les Romains.“ Baretti, Les Italiens, ou mœurs et coutumes d'Italie, ouvrage trad. de l'anglais (par M. A. Eidous. Genève et Paris, 1773) chap. 23. [2]) Id. ibid. [3]) Algarotti, Opere, Tomo I; Saggio sopra Orazio. [4]) Giornale de'letterati per l'anno 1742, pubblicato col titolo di Novelle letterarie oltramontane. In Roma 1742. „Fu già un tempo, che i Romani nostri gran Padri . . . .“ [5]) I. Pindemonte, ouvrage cité: „Noi abbiamo naturalmente un gusto greco-latino-italiano: ed ad averlo tale ne porta la nostra lingua massimamente, il clima nostro per avventura, ed un certo vincolo di successione non propriamente mai rotto, e che agli antichi da sì gran tempo noi lega.“ [6]) Giornale della Società degli amici della libertà e dell'eguaglianza. No. 5. Milano, li 1° Germinale anno V della Rep. francese (30 Marzo 1797 v. s.).

Tous, et jusqu'aux Siciliens, en figurant dans la Républi lettres, ou dans l'histoire des sciences et des arts, „ont bien que l'esprit de la nation, malgré les révolutions politiques éprouva dans le cours de vingt siècles, est encore le mêm lui avait remarqué . . . dans le siècle d'Auguste.“ [1])

Ainsi les lettres restent latines. Si les auteurs à la mode de remplir leurs œuvres de gallicismes, les doctes farcissent ment les leurs de citations empruntées à Horace et à Qui La mythologie fleurit, comme aux jours où on croyait Vénus et à Jupiter: c'est qu'il est à peine besoin de l'ap parce qu'elle est à l'avance „dans les conserves de l'esprit“. [2]) poètique d'Horace, avant celui de Boileau, est la source coulent les vérités primitives et sacrées. C'est à Cicéron qu' tinue à demander les modèles de la rhétorique, comme à ceux de la satire. Si nombreuses que soient les traductions d étrangers, les traductions latines les dépassent infiniment: [4]) même, c'est une sorte de récréation que prend le traducteur de mettre l'anglais ou l'allemand en italien, c'est sur de latins qu'il a travaillé: [5]) il se hâte d'y retourner ensuite plus! les poésies étrangères elles-mêmes sont traduites en latin aliis linguis impune licuit, latinae etiam liceat! [6]) — comme cet hommage et par ce sacrifice, on prétendait apaiser la col grands dieux irrités.

---

[1]) Essai sur les traces anciennes du caractère des Italiens m des Siciliens, des Sardes et des Corses, par Ch. Denina. Pari [2]) Baretti, Préface à la traduction des œuvres de Corneille. 1747—48, 4 tomes en 2 vol. [3]) Algarotti, Opere, Tome III. Le 4 février 1760. [4]) Degli scrittori latini, e delle versioni italiane d opere. Notizie raccolte dall'abate F. Federici. Padova 1840. V l'ensemble des trad., Mazzoni, Ottocento, chap. II, p. 94. [5]) traduit de l'allemand et du latin; Cesarotti, de l'anglais et du grec; monte, tous les initiateurs, commencent par l'antiquité, ou reviennen [6]) Poema Alexandri Pope „de Homine“, Jacobi Thomson, et Thoma selecta carmina, ex britanna in latinam linguam translata a Johann Patavii 1775. Voir, pour la mode de ces traductions latines, A Elegia di T. Gray sopra un cimitero di campagna, tradotta dall'ingles lingue. 2° ed. accresciuta, Livorno 1843; et comme exemple de ces ges, Carmelo Corrado, Anton Maria Salvini. Saggio critico-bio Piacenza 1906. Appendice I: Nota delle versioni poetiche di A. M.

Mais ce culte va jusqu'à la superstition: à l'influence de la forme latine, dont nous aurons à tenir compte vient s'ajouter un autre caractère, qui n'est pas moins important. L'antiquité, en effet, éblouit les Italiens; ils ne peuvent plus contempler qu'elle; obstinément tournés vers le passé, ils risquent de perdre la notion du présent. La conscience des autres peuples se renouvelle avec les temps qui passent; le contenu de chaque littérature, c'est l'âme moderne de chaque nation; la forme même est soumise aux incessantes variations de la vie; tout change et tout évolue. La littérature italienne est menacée de rester en dehors de ce mouvement, par ce qu'elle est figée, en quelque sorte, dans l'admiration de l'antiquité, dont elle se contente de repéter incessamment les idées, dans les mêmes termes. Ainsi la majorité des écrivains du dix-huitième siècle se trouve placée dans des conditions singulières. Ils ont devant les yeux un modèle obsédant; ils ne conçoivent plus un autre type du beau, que celui que l'hérédité même a mis dans leur esprit; c'est seulement à le reproduire qu'ils consacrent leur effort. La gloire n'est pas de créer, mais de copier. Produire, c'est imiter. L'Arcadie le déclare: „La noblesse de la poésie ne consiste pas dans l'élévation des pensées, mais dans la bonté de l'imitation.“ Les pensées, en effet, deviennent inutiles, puisque exclusivement, c'est la combinaison, ou si l'on veut, la mécanique des mots et des phrases, qui est méritoire. „Il y a longtemps que les auteurs italiens . . . se sont dispensés de penser. Si, par extraordinaire, une de nos œuvres venait à passer les monts ou la mer, les étrangers se demanderaient avec étonnement ceci: comment, dans notre siècle, dans une nation située au milieu de l'Europe, est il possible d'écrire de façon telle, que lire un livre italien, c'est ne rien lire du tout?“ [1]) C'est ainsi que Leopardi signalait, au début du dix-neuvième siècle, le danger qui menaçait l'existence de la littérature italienne: à vrai dire, il était né avec la Renaissance; mais c'est le Settecento qui lui avait donné son caractère aigu. C'est alors qu'apparaissent les effets désastreux de „l'étrange génie de l'Italie pour l'imitation.“ [2]) Elle semble incapable désormais de rien produire de sincère ou de profond; c'est le triomphe des panégyriques et

[1]) Leopardi, Zibaldone II, 192. [2]) Bettinelli, Lettere Virgiliane, Lettre VII.

des éloges; c'est le triomphe des sonnets, avec ou san des odes et des épithalames, tout le matériel des Raccolte flot inonde la péninsule plus qu'autrefois celui des Barbares le triomphe des Académies, vaines écoles de rhétorique, le les Imperfetti, les Paragonisti, les Acuti, et toutes les autres a plus bizarres encore, qui pullulent dans cette atmosphère surchauffée; c'est le triomphe des manuels, qui, aux jeun désireux de devenir „fabricants de vers et de rimes", [2]) des recettes sûres de cuisine poétique; aux futurs orateurs, tent les „arbres des circonstances",[3]) où ils n'auront pl cueillir les fruits de l'éloquence; à tous, offrent le beau – le veuille „littéraire", ou „sépulcral", ou „harmonique", [4]) qu'à choisir – mis en préceptes „très faciles et abrégés", suffit de suivre pour avoir du génie. Ceux qui seraient te les enfreindre, une nuée de critiques zélés les rappelent à Ils étudient dans chaque auteur „le sublime, le pathétique, le que, le merveilleux"; examinent „la puissance des passions, du style, la noblesse des sentences":[6]) et sur ces abstraction damnent et louent. Ils parlent de mesure, de convenan décence, de politesse: mais pour n'avoir pas de définition cise de ces mots, ils n'en possèdent pas moins une cons très nette de ce qu'ils veulent: ce sont les gardiens pr au culte de l'art. „Nous devons considérer l'Art comme la s précieuse qui donne aux hommes non seulement l'utile nécessaire, mais tout ce qui peut être agréable et délectable;

---

[1]) Bettinelli, Le Raccolte, Chant I:
Io veggio, ahimé! che le Raccolte inondano
Più che i barbari già, tutta l'Esperia.

[2]) Baretti, Frusta letteraria, No. 10, 15, Febbrajo 1764, „fabbricatori di e di rime". [3]) Compendio della rettorica, nel quale si dà un nuovo, f ed utilissimo metodo d'insegnare l'arte oratoria, opera del padre G angelo Serra, aggiuntovi in questa nuova edizione l'albero delle circost Venezia 1782, Tomi II. [4]) A. Rubbi: Il bello sepolcrale, poemetto Il bello letterario. Venezia 1787. Il bello armonico teatrale. Venezia 1 [5]) Introduzione alla poesia latina ed italiana, o siano i precetti per verseggiare nell'una e nell'altra lingua, raccolti, e posti in ordine assai cile e succinto, dal sacerdote D. Ignazio Falconieri. Napoli (sd.). [6]) G Borgese: Storia della critica romantica in Italia (Studi di letteratura, st e filosofia, pubblicati da B. Croce, II). Napoli 1905.

evons le considérer comme l'attribut le plus noble du genre umain; nous devons, pour notre dignité et notre profit, nous monrer dignes de le posséder."[1]) Ces paroles, prononcées dans l'Acalémie des Apatisti, à Florence, en 1777, traduisent le sentiment du iècle, presque en entier.

Ce n'est pas qu'il ne soulève de vigoureuses protestations: ıne tradition naît, qui s'oppose à la tradition ancienne; c'est elle qui nous fera passer de Métastase à Parini.[2]) „L'encyclopédisme philosophique" s'oppose directement à l'abus de l'art: et bien que la contradiction subsiste paisiblement dans la majorité des esprits, quelques novateurs ne laissent pas de la signaler. Ce même groupe des écrivains du „Caffé", qui, à Milan, „renonce par devant notaire au Dictionnaire de la Crusca", déclare ouvertement la guerre à la rhétorique. „Tous ces livres, qui n'ont fait qu'imiter les Institutions Oratoires de Quintilien," et les imiter mal, sont bons à mettre au cabinet: parce que les passions ne s'inspirent pas avec la Synecdoque, l'Amplification, l'Enumération des parties, ou stupidités du même genre: ce n'est point une affaire d'industrie, ni de savoir mécanique, que le sens exquis du cœur, le langage des passions, l'imagination robuste et libre . . ."[3]) Les critiques, surtout, promènent sans ménagement leur „fouet littéraire"[4]) sur le dos des imitateurs serviles. N'écrivez pas, dit Baretti: ou bien écrivez des choses substantielles: sinon, gare à vous![5]) Il fait passer devant son tribunal redoutable cette „célèbre puérilité littéraire qu'on appelle l'Arcadie"[6]); il veut qu'on ferme „les écoles de futilité et d'adulation"; qu'on bannisse les poètes qui, chargés d'ans et de mérite, atteignent à la fin la „vénérable dignité française de Piqueurs d'assiettes."[7]) Les Anglais et les Français, les Latins et les Grecs, les Chinois et les Japonais, les Arabes et les Persans, tous s'efforcent d'être originaux: et nous, Ita-

[1]) Ristretto di una dissertazione sul nome Arte; letta nell'Accademia degli Apatisti di Firenze la sera del 13 Marzo 1777 da Adamo Fabroni. Cette dissertation est encore analysée et commentée en 1794, dans le Giornale letterario di Napoli, Volume 9, Aprile 1794, p. 3–24. [2]) La vita italiana nel Settecento. (Milano 1896, 2 vol.) Tome II: G. Mazzoni, Giuseppe Parini; id., Dal Metastasio a Vittorio Alfieri. [3]) Caffé, II, 112. Voir E. Boulvy, Le comte Pietro Verri. Paris 1889. [4]) La Frusta letteraria. [5]) F. l., introduction. [6]) F. l., No. 1. [7]) F. l., No. 3.

liens, ne voudrons nous jamais être que des copies?[1]) va chercher Virgile aux Champs-Elysées, et prodigue en les reproches et les conseils. Son „Code nouveau des lois nasse italien, promulguées ou signées par Homère, Pind créon, Virgile, Horace, Properce, Dante, Pétrarque, Arioste, comices poétiques tenus aux Champs-Elysées"[2]) doit réfc fond en comble cette littérature qui, par une exception u monde, „n'est pas nationale".[3]) Il le déclare avec un co peu fanfaron, et une franchise qui tient du paradoxe. grand vice de notre éducation vient de notre attachement et aveugle aux anciens . . .[4]) Nos poètes, nos orateurs, manciers, nos nouvellistes, ne sont que des copies des ancie Nous imitons comme les Chinois . . .[5]) — Il s'adresse à s temporains, pour leur crier, en quelque sorte, la vérité." grand mal qu'on fasse, en Italie, à votre littérature, vient de eux-mêmes, des „maîtres de l'art"[7]) — des „préceptistes", c les appelle avec mépris. „Vous autres, Italiens, vous n'av de littérature nationale."[8]) Il faut donc se rebeller contre pire de la latinité, qui, utile au début, a étouffé dans la suit spontaneité et toute liberté;[9]) il faut guérir la littérature d dont elle souffre, ou plutôt la ressusciter, car elle est comme par la nature et par la raison.

On distingue aisément, dans tout ceci, la part de l'ex tion, qui est grande; et la part de vérité, qui reste consid Elle triomphera, mais plus tard seulement: le prestige de l'art pas encore ébranlé par ces critiques; la clameur qu'elles sus montre que le culte, s'il a des sacrilèges, conserve ses adora Il ne suffit pas de dénoncer le danger, pour s'en délivrer; habitude séculaire a trop profondément enraciné dans les espr mécanisme littéraire, pour qu'il ne continue pas, longtemps en

---

[1]) Frusta letteraria, No. 4. [2]) Lettere virgiliane: Codice nuov leggi del Parnasso. [3]) Lettere inglesi, VI: „Una letteratura nazionale, voi non avete." [4]) Lettere inglesi, VIII. [5]) Il risorgimento d'Italia n studi, nelle arti, e ne'costumi dopo il mille. Introduzione, sopra lo st della storia. [6]) Il risorgimento, Capo III, Poesia. [7]) Lettere ing XI. [8]) Lettere inglesi, IV. [9]) Il risorgimento III.

riompher. Ce même Bettinelli, dont la fureur novatrice n'épargne Boccace, ni Pétrarque, ni même le grand ancêtre de toute la érature italienne, Dante;[1]) qui institute des triumvirats modernes, ur réformer les constitutions poétiques du royaume des Muses; ii ne respecte aucune autorité, pas même celle de Voltaire, et se it un jeu de les fronder toutes — ce même réformateur retourne, ins sa vieillesse, au dieu qu'il avait blasphémé.[2]) La poésie italienne st faible, voilà le fait qui demeure: mais le motif change: c'est le défaut de style". Il ne lui manque ni esprits distingués, ni mé-ènes, ni écoles florissantes, ni encouragements de toute espèce, ni ccasions d'écrire: ce qui lui manque, c'est la plume et le pinceau qui, dans les mains des anciens, ont produit des œuvres immor-elles; c'est le style. L'Italie n'est pas devenue sourde à l'harmonie le la prose ou des vers: il faut seulement qu'elle s'applique à la réaliser, par la perfection de la forme. Il cite comme exemple, à l'appui de ses dires, un sonnet qu'il a fait. „Il m'est arrivé d'éprouver un plaisir extraordinaire à la lecture d'un sonnet que j'avais fait, sans en trouver la raison: tant le sujet avait peu d'importance! Je crus la voir, dans la suite, dans la rencontre toute fortuite des voyelles et de consonnes, et c'est de là que venait cette douceur secrète . . ." Le voilà redevenu esclave de l'antiquité, interprétée par l'art; le voilà qui se remet à écouter cette „musique sans pensée"[3]) dont se délecte tout le siècle; le voilà retombé dans l'éternel défaut que récemment encore, un des penseurs de l'Italie contemporaine signalait: „Il y a un fait qui distingue et qui caractérise non seulement toute la littérature, mais toute l'histoire et toute la vie morale de nous autres, Italiens. Ce fait est: le rôle capital, dominateur, qu'a joué dans toutes les manifestations de notre culture la recherche de la forme, considérée en elle-même et pour elle-même: rôle qui, chez nous, a été incomparablement plus important, et plus décisif pour le développement de l'art et de la littérature, que chez les autres peuples d'Europe, et spécialement chez les peuples du Nord."[4])

---

[1]) E. Bouvy, Voltaire et l'Italie, ch. II: Voltaire et la critique de Dante. [2]) Bettinelli, Discorso sopra la poesia italiana. (1781.) [3]) Foscolo, Gazzettino del Bel Mondo, Opera, Tomo IV: „La lingua piacque ridotta a musica senza pensiero". [4]) Barzellotti, Ouvrage cité, p. 225.

Ainsi, le souvenir de l'antiquité: souvenir vivant, p
anime encore toute la pensée italienne: le culte exagéré
forme, conséquence de l'admiration persistante pour le latin;
ence française, qui consacre l'autorité des règles, et favorise le goût
gique — tels sont les trois principes établis à l'avance, manife
variées du génie latin, que le génie du Nord rencontrera d'abord
route. Ainsi aventuré en pays étranger, il ne se sentira pas
fort pour les combattre en face; il se soumettra, et sacrifiera
soirement son originalité. L'esprit dominateur des races lati
s'en emparer, le modeler, le pétrir à son image; il lui laiss
minimum de nouveauté, pour qu'il plaise; il lui enlèvera to
caractères trop saillants, qui risqueraient de heurter les idée
conçues: comme si, avant la grande fusion d'où sortira défi
ment le cosmopolitisme littéraire, il voulait marquer sa pui
par une dernière victoire.

V. Plus d'un classique obstiné, au dix-huitième siècle, a
les littératures du Nord une sorte de haine. Ce sont des int
qu'elles restent à la porte; qu'elles ne franchissent pas le
qu'elles ne mêlent pas leur voix discordante au chœur des M
Pour un Vannetti, par exemple,[1]) les Italiens capables de pr
les horreurs anglaises et allemandes aux divines beautés d'At
et de Rome sont des fous, ou peu s'en faut; l'esprit classique,
la raison même; le mépriser, c'est la perdre. Chez les uns, le
est chronique, il ne faut même pas essayer de le guérir; che
autres, ce sont des accès qui ne dureront pas: il faut les comb
le plus vite et le plus vigoureusement qu'il est possible. »
serait devenu le quatrième chant de l'Eneide, ce chef d'œuvr
Dieu, pour nous punir de quelque infâme péché, avait permis q
poète allemand y mit la main?« Tel est sa façon de raison
La poésie classique, c'est un jeune homme robuste, au teint f
aux traits nobles, aux vêtements flottants, aux cheveux on
yants, et tout bouillant d'ardeur. Un jeune homme d'appar
lamentable, aux yeux graves, aux habits empesés, emperru
qui calcule chacun de ses pas, et fait tout en mesure: voilà le g
allemand. On aime le premier; il vous ravit, il vous force à

[1]) Tullo Concari, Il Settecento. Milano 1900. Cap. IX.

suivre; le second, on le regarde par curiosité; mais on n'éprouve rien pour lui. — A vrai dire, Vannetti le hait profondément.

Mais son cas constitue une exception. Il est emporté, bon gré, mal gré, dans le grand mouvement qui pousse les esprits hors de l'Italie. Il a beau pardonner pour une fois, pour une fois seulement, l'emploi de „ce vernis mi-français, mi-allemand"[1]) dont il voit qu'on rêvet les ouvrages modernes; il a beau, plus souvent, lancer les malédictions et prodiguer les anathèmes qu'il tient en réserve contre les profanateurs: qu'il excuse ou qu'il pardonne, il est vaincu d'avance. Son attitude n'est même pas intéressante, puis qu'elle consiste à nier le présent. Ses contemporains eux-mêmes lui répondent: „L'amour de Pétrarque ayant tyrannisé nos muses pendant deux siècles et demi, a fermé le chemin aux autres genres, et les ultramontains nous dépassent de beaucoup . . . Les Italiens ayant quasi proscrit la philosophie de leurs ouvrages, à force d'imiter il Cinquecento, ont resserré infiniment les bornes de la poésie: l'amour seul, et la fable y dominent. On peut donc franchir cette barrière élevée par la paresse et l'esclavage, et prendre l'essor comme les autres nations, qui, avec des langues plus propres à siffler ou à braire, ont néanmoins beaucoup plus de poésie que nous. Les vieux sectateurs du Cinquecento, les pédants, les pedissequi, et toute la populace des écuries d'Apollon, s'écrient au scandale, aux novateurs, aux extravagants: laissez que ces gens là médisent."[2]) Ceux-là sont plus dignes d'attention, qui se laissent séduire par le jeune homme à l'œil grave, au pas mesuré. Nous verrons, par deux exemples, comment ils se sentent attirés vers les littératures du Nord; mais comment la culture latine, dont ils sont imbus, retient l'un au moment où il veut s'approcher d'elles, Giovanni Fantoni; et persiste, au moment même où elles semblent s'emparer de l'autre, Aurelio Bertola.

Giovanni Fantoni est de noble naissance; il descend d'une famille toscane, race fine, qu'une culture séculaire affine encore: elle avait fourni trois prieurs à la république de Florence, au quinzième siècle, et n'avait cessé depuis de donner à l'Italie des diplo-

[1]) Epistolario scelto di Clementino Vannetti di Rovereto. Venezia 1831. [2]) Lettre de Rezzonico, citée par Carducci, I Lirici del secolo XVIII. Firenze 1879.

mates et des lettrés.[1]) C'est un esprit subtil, très capricieu: éveillé, original dès sa jeunesse. A dix-huit ans, finies se: il entre dans la secrétairerie du grand duc de Toscane: prét promenades sous les fenêtres des belles, et aux longues s l'Académie des Apatisti, qu'il fréquente plus régulièrement bureaux. Puis il veut changer; il sent que sa vocation ailleurs; c'est la carrière des armes qu'il embrassera. Le voi à Livourne, élève à l'Académie militaire de Turin, sous-lie le voilà, en même temps, membre de l'Académie des Arcad le nom de Labindo Arsinoetico. Mais les armes lui con mal; il abandonne le service, laissant du même coup, derr un certain nombre d'amantes, et plus encore de débiteurs. au logis, il publie ses premiers vers, qui ont du succès. To coup, il est à Naples: il a connu lors de leur passage à Fl les souverains des Deux-Siciles: que ne doit-il pas espérer amitié? La fortune va lui sourire. Elle ne lui sourit pa amours sont malheureuses; il s'attire une affaire avec l'ambas de France, qui veut le faire jeter en prison, parce qu'il a vu les vers du poète toscan, une attaque à la majesté de son pa quitte Naples; il a la joie de recevoir à Rome, où il s'arrê grands applaudissements, dans une séance de l'Académie de cades: mais de fortune, point. Il se réfugie chez lui, pour un t

Voilà le dix-huitième siècle insoucieux, en quête d'ave et de plaisirs, heureux de traduire en petits vers ses bonnes nes. Et voici le dix-huitième siècle philosophe: il sent ve guerre des États Unis d'Amérique, et il la chante; une ardeu réformes l'envahit; il adresse aux princes, non plus ses respec hommages, mais des conseils et des réprimandes. „Écoute-mo réfléchis que je te parle au nom de ta patrie, dans le libre

---

[1]) Tous les travaux antérieurs sur Fantoni ont été mis au point singulièrement enrichis, dans la monographie de G. Sforza, Contributo vita di Giovanni Fantoni (Labindo). Genova, 1906. Nous nous plaçons d'ailleurs, à un point de vue très différent. Pour ses œuvres, on peut sulter ses Poesie e Prose, Édizione completa, a cura del nipote A. Fan e di A. Bartoli. Tomi 3, Italia 1823; et le Odi di G. Fantoni, a cur A. Solerti, Torino 1887. Nous avons déjà esquissé quelques traits de physionomie dans „Les milieux littéraires en Italie de 1796 à 1799“, (Mélan d'archéologie et d'histoire, Bulletin de l'École française de Rome 1905).

ge d'un citoyen, avec le respect d'un sujet et la confiance d'un fils!«[1]) ıssi, la Révolution française, la plus grande de toutes les nouautés, et qui lui apparaît comme le triomphe de la philosophie ır le siècle, le remplit elle d'enthousiasme. Il va l'étudier à Paris,[2]) revient la propager en Italie. Il combat dans les armées républiiines; il écrit dans les journaux democratiques;[3]) il pérore dans :s Clubs, qu'il réveille par ses idées ingénieuses, qu'il enflamme ar son éloquence, qu'il étonne par son ardeur;[4]) il lit à la triune les fragments des grands poêmes qu'il écrit à la gloire le la Révolution;[5]) le nouveau Parnasse est fier de le compter ɔarmi ses plus illustres représentants.[6]) Le comte s'est fait jacobin, e dilettante prosélyte: il est brouillé avec sa famille et avec ses ımis: mais on le voit sur les places publiques apprendre l'exercice aux jeunes citoyens, espoir de la patrie, qui manient sous son ordre leurs fusils de bois. Et il est plus fier du présent que de son passé.

Mais la carrière d'homme public ne va pas sans quelques déboires: et le souffle impur de la calomnie, comme on disait alors,

---

[1]) Discorso di un filopatro alla R. A. di Ferdinando III, il ben amato principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria e granduca X di Toscana. [2]) Giornale dei Patriotti d'Italia, Milano, 15 Fiorile anno I della libertà Italiana (4 Maggio 1797). [3]) Voir, dans le Termometro politico (2 piovoso anno V rep.) un très intéressant projet de Fantoni pour élever un monument à Becaria. [4]) Giornale del Circolo costituzionale di Milano, anno VI rep., passim. Il giornale repubblicano di Pubblica Istruzione di Modena. No. 60, 12 Maggio 1797. [5]) Par exemple: l'Estensore Cisalpino, No. 31 (10 Nebbiajo anno VI). „Declamò pure una canzone sul fanatismo l'eccellente patriotta Fantoni.“ No. 32 (12 Nebbiajo anno VI). „Fantoni fu l'ultimo di' que' che ebbero voglia di parlare, e recitò la traccia del primo de' suoi treni, in cui col linguaggio de' Profeti dell'antico Testamento parlò della Rivoluzione francese e della libertà.“ Giornale dei Patriotti d'Italia, No. 130. Seduta dell' 8 Brumifero: „Fantoni anch'egli richiesto recitò alla tribuna la sua ode insuperabile sul fanatismo, in dove non può dirsi con verità se più il fuoco pindarico, o la filosofia campeggi: universali applausi. Possa Fantoni al più presto far parte al pubblico del suo poema lirico sulla rigenerazione dell'uomo, unico forse in suo genere, e di altre pregevoli poesie in ogni genere che dovranno far onore eterno non meno a lui, che a la madre Italia.“ [6]) Parnasso democratico, ossia Raccolta di poesie repubblicane dei più celebri autori viventi, a cura di G. Bernasconi. Bologna, anno X, 2 tomes en un volume. Voir G. Mazzoni, A Milano cent' anni fa. Nuova Antologia.

vient ternir cette gloire si brillante. Les journaux lui [illegible] injures malsonnantes. Ce prétendu Tyrtée n'est qu'un [illegible] : sa muse, quand elle cesse d'aduler les rois, est incapable produire. Cette Iliade patriotique, qui devait compter a chants que l'année platonicienne compte de jours, quand t-elle? Jamais sans doute: tout ce qu'il veut, c'est tro Auguste qui lui fasse présent d'un petit champ. L'ex-comte n'est qu'un hypocrite et un lâche. Encore peut on répon calomniateurs, dans les mêmes termes; et comme resso nière, on a toujours la possibilité de les mépriser.[1] a l'imprudence, ou l'héroïsme, de s'attaquer au gouver il proteste violemment contre la réunion du Piémont à la F Ceci est grave: on l'emprisonne d'abord, ensuite on l'expu se fixe à Grenoble, se fait affilier au Club de la ville; et sa tribune qu'il obtient ses derniers succès d'orateur politic fréquente la société française, y trouve des admirateurs amis: il attend l'heure de rentrer en Italie.[2])

Puis sa destinée change encore. Il redevient officier; e dans Gènes, il se comporte vaillamment pendant les opérati siège, et trouve moyen, en même temps, d'écrire et de publi vers. Ensuite, on le nomme professeur à l'Université de Pi étudiants toscans, ses concitoyens, se pressent autour de sa chaire entendre son cours d'Éloquence et de belles-lettres, qu'il fai

---

[1]) Pour les détails de cette polémique, voir: Giornale dei otti d'Italia (Numero 1: 1 Piovioso I, 20 Gennajo 1797): Nos. 4 56, 62, 126. Termometro politico (Numero 1: 7 Messidoro, ann Sabato, 25 Giugno 1796): Nos. 90, anno VI, et 23, anno VII. Gi di Pubblica Istruzione di Modena, No. 61, 16 Maggio 1797. lons en même temps l'erreur qui consiste à croire que Fant été arrêté en octobre 1797 par le gouvernement de la Cisal c'est le mathématicien Fantoni, son homonyme, qui fut arrêté à date. (Voir Giornale dei patr. d'It., No. 126.) Le poète fut arrêt mars 1798. (Termometro politico, No. 23 de la seconde année du nal.) [2]) G. Roberti, Il Cittadino Ranza. (Miscellanea di storia liana, edita per cura della regia deputazione di storia patria. Tomo Torino 1892. [3]) Voir, sur ses sentiments italiens, Lettere inedite di C.B pubblicate da P. Pavesio. Faenza 1875. P. 164–166: all'amico Fanto Grenoble; et Sforza, ouvrage cité, appendice I: La persecuzione de' Fra contro Labindo.

ι fougue accoutumée. Le voici secrétaire de l'Académie des Beaux .rts de Carrare; et c'est la fin. Tandis qu'il met tout son zèle à ·lever la situation matérielle et intellectuelle de l'institution à ıquelle il est attaché, son imagination toujours active travaille ·our son compte. Il s'agit de confectionner un „théâtre d'histoire ıaturelle", pour les enfants: l'enseignement sera joint au plaisir. Λais il meurt avant que ce rêve – comme tous ceux qu'il fit – ıe soit réalisé, en 1807.

Il connut la gloire de son vivant: gloire de lettré, à la fin du dix-huitième siècle; gloire de démagogue, un peu ruyante et troublée, sous la Révolution. Après sa mort, très rapidement, ce fut l'oubli.[1]) On ne considéra plus qu'un côté de son œuvre; on ne le distingua plus des autres Arcades; on oublia qu'il s'appelait Fantoni, pour se rappeler seulement le nom de Labindo.[2]) Et au milieu des Arcades mêmes, il n'apparût plus parmi les meilleurs; on ne vit plus en lui que le poète érotique; une copie de La Fare ou de Chaulieu, si l'on veut, qui serait venue trop tard. En réalité, il y a de tout dans son œuvre: de même que l'ode à l'Être suprême voisine avec les odes à Ferdinand III, de même le bon et le mauvais, le vieux et le nouveau, le banal et l'original, s'y trouvent côte à côte. Or on y rencontre, au point de vue qui nous intéresse, un peu de français, un peu d'anglais et d'allemand, beaucoup de latin.

VI. Le français, c'est la mode du jour qui l'introduit. Comment la philosophie des Encyclopédistes, dont il se vante d'être le disciple, n'influerait elle pas sur sa poésie? Pourquoi, si la sensibilité à la Jean-Jacques inonde son âme, ne l'épancherait-il pas dans des „bergeries", semblables à celles que Marie Antoinette jouait a Trianon?[3]) Puis c'est la Révolution qui passe dans ses œuvres, et c'est encore la France. Comme André Chenier, il prépare de grands poèmes, non point inutiles, et tels que les conçoit Delille, mais philosophiques et humanitaires: ses géorgiques, par exemple, intitulées „les Plantes et la famine", et qui devaient comprendre quatre chants: le Sagou, le Manioc, la Rave, et les Pommes-de-

---

[1]) A. Ottilini, La varia fortuna di G. Fantoni: Rivista d'Italia, Ottobre 1907. [2]) Parnasso degl'Italiani viventi. Volume XLVI: Labindo. Pisa 1819. [3]) Carducci, I lirici del Secolo XVIII: „Una pastorelleria galante, di stile Maria Antonietta."

terre.[1]) Comme Lebrun, il chante l'Être suprême: il ne s
de „pharaphraser“ les idées; il veut en reproduire la form
à ses vers la cadence des alexandrins.[2]) Comme le
la Constituante et de la Convention, il fait des disco
naïfs et compliqués, où l'émotion s'entoure d'érudition,
est rhétorique: c'est qu'il a été à leur école, et qu'il a
son voyage en France le souvenir précis de leur éloquen
lui arrive de parler français, comme dans la fameuse séanc
Modène, où il interpelle des soldats blessés qu'il a
l'hopital voisin: „Français! l'Italie est libre, et sa libe
œuvre. Ma patrie me charge de verser des larmes de re
sur vos honorables blessures . . .“[3]) Mais dans l'imita
selle des choses de France, ce n'est pas là le plus cu
sommes au temps où le mot patriote, en Italie, veut
imitateur de la „Grande Nation“. Le curieux, au con
que la France ne lui suffise pas, et qu'il veuille regarde
qu'elle, au delà du détroit.

Ce qui semble le frapper d'abord, c'est la force p
l'Angleterre. L'image de sa flotte puissante, maîtresse des
sur l'esprit du jeune poète, au fond de sa Toscane natale,
fonde impression; et cette impression s'augmente encore,
apprend la lutte de la. métropole avec ses colonies. Il
publier ses premières odes „à bord du Formidable, vai
l'amiral Rodney“: ce qui scandalise un peu les lettrés d
Quand, en 1785, il réunit en un volume plus épais ses v
prose, il le dédie à lord Cowper, riche Anglais fixé à
et membre de l'Académie de la Crusca. Mais il ne se
pas de manifestations extérieures; et puis qu'il s'amuse à fa
„morceaux“ dans tous les genres, il exerce sa virtuosité à
poser qui soient anglais. Il s'en va, au clair de lune; il se
le plaisir de se contempler lui-même, mélancolique et senti
dans l'immensité de la nature solitaire; il s'assied près des ru
plaintifs, et analyse les sentiments de son cœur:

[1]) Opere III, 75–90. [2]) Solerti, éd. citée. Odi, libro III,
„All'essere supremo. Inno, parafrasi di un inno francese. [3]) Il Gi
repubblicano di Pubblica Istruzione di Modena, numéro cité.
Carducci, Un poeta giacobino in formazione: Rivista d'Italia,
naio 1899.

„Sous ce peuplier, au bord du fleuve — qui, mince filet …au, suit ses rives — et, sur les graviers de son lit desséché — …rmure lentement, doucement, je m'assieds, et je chante — dans le …and silence de la nuit . . .

La lune amie, de son rayon d'argent — paisiblement vient …pper mes yeux — et m'entoure le cœur d'une douceur inconnue.“[1])

Déjà ceci a de quoi le satisfaire; il prend une place honorable …armi les innombrables poètes, que l'éclat de leur soleil offusque, …isormais, et qui répandent leurs plaintes sous les lunes septen…ionales. Il pouvait lui sembler même que la forme de son vers, …lus libre, plus pittoresque, plus harmonieuse aussi que d'ordinaire, …'était pas sans analogie avec les vers anglais. Mais cela ne lui …uffit pas encore; pour ressembler vraiment aux poètes du Nord, …l faut de l'horrible et du fantastique, des tombes et des squelettes; …non pas même des clairs de lune tranquilles et doux, mais la course échevelée des nuages dans le sifflement du vent. Fantoni, sous-lieutenant dans le régiment de Chablais, au service de Sa Majesté le roi de Turin, compose des Nuits à la façon d'Young: ce ne sont plus des exercices littéraires, c'est la douleur qui les dicte; c'est la main de l'amitié qui doit les conserver, et les préserver des atteintes du temps; il y verse toute la tendresse de son cœur sensible.[2]) Plus tard, à la mort du duc de Belforte, il remanie sa „Nuit“: elle est parfaite, elle fait frissonner. Labindo se rend à la tombe de son ami, qu'il veut revoir après sa mort. La lune n'éclaire le paysage que par intervalles:

„O toi, qui seule es ici de mon deuil — la compagne silencieuse dans la nuit obscure — et qui, dans le noir sentier que suivaient mes pas — m'a fidèlement guidé, ô Lune pitoyable! — fais que je soulève la prière tumulaire, fais que je le découvre — et ne te cache pas dans l'ombre au milieu de mes efforts!“

---

[1]) Idillj, II, 29. Il lume della luna, ossia l'origine dell'Ellera. [2]) T. II, Annotazioni alle poesie. Notti, Notte I. „V'invio quelle Notti, che mi ha dettate il dolore, e che l'amicizia vi consegna, perchè le facciate rispettare dal tempo. Conoscerete in queste la sensibilità del mio cuore. Alessandria 13 Ottobre 1787.“ Il en va de même pour les autres Nuits: La vita, il tempo, e l'eternità; In morte di un bastardo; Per un aborto.

A grand peine, il fait tomber la pierre. Le désir de rev son ami décuple ses forces; il provoque le sort jaloux, qui v drait l'empêcher d'entrer:

„C'est en vain que tu l'essaies. Le seuil perfide — de c tombe ténébreuse, je le franchirai – et, à tâtons, je cherch la dépouille – glaciale et chère, où que tu l'aies cachée. – Gr Dieu! Quelle voix! Quel horrible fracas! – Sainte amitié, me protèges: je descends.

Je vois, oh oui, je vois . . . quelqu'un, là, qui dort – d sommeil profond, enveloppé dans le lin blanc. – Mais je ne retro pas, dans cet aspect informe – les traits connus du visage aimé! Les yeux sont décharnés, et une pourriture livide – couvre bouche d'une gémissante écume . . .“ [1])

Le souvenir des lectures qu'il a faites, pour imiter ainsi sombre coloris des Anglais, ne s'évanouit pas quand il abandonn genre pour les odes patriotiques ou les poèmes de haute envo Les salles vénérables de l'Université de Pise, aux bords de l'A résonnent de noms qu'elle n'ont jamais entendus, lorsqu'en 1 le nouveau professeur y commence son cours. Il cherche à évei chez ses étudiants la curiosité d'esprit qu'il sent en lui-même leur recommande la lecture d'auteurs étrangers, non point au has mais en attribuant à chacun d'eux une caractère et un rôle:

„Que l'amant malheureux lise le Tasse, poète mélancoliq que le métaphysicien de l'amour lise Pétrarque, et les élégies l'allemand Kleist; l'amant heureux, l'Art d'aimer de Bernard, e spirituel Arioste . . . Que le mélancolique s'attache aux N de Young et de Cronegk; que le moraliste lise Pope, Klopst Zaccaria; que l'ami des beautés de la nature fasse ses délices poème „Les Alpes“, de Haller, des „Saisons“, de Thomson, idylles du candide Gessner, des Jardins de Delille, de l'Aminta,

---

[1]) Opere, II, Notte I: Labindo alla tomba di Antonio di Gen duca di Belforte, p. 72. Il semble d'ailleurs que l'inspiration pro plutôt ici de Hervey que de Young. Voir à la p. 131 de la traduc Le Tourneur (Paris 1781). – Sur les caractères de cette influence, consu Guido Muoni, Poesia notturna preromantica – Milano, 1908 (pages et sv.).

isse, du Pastor Fido de Guarini. Enfin, que l'homme énergique e les Chants du grenadier prussien de Gleim, les Chants de mazone, de Weisse, ceux de Lavater, les poésies majestueuses de aller, le poème sur les amitiés guerrières de Kleist.“ [1])

Il est certain que, parmi les auteurs qu'il cite, plus d'un evait s'étonner du voisinage étrange qu'on lui donnait; et ous allons voir, aussi, la source de toute cette érudition. Mais n tel étalage révèle, à tout le moins, un goût singulier pour les hoses nouvelles; et peut-être tant de noms de tant de poètes pouaient ils lui faire entrevoir une des vérités essentielles que les littératures du Nord allaient proclamer, la relativité du goût. Il semble qu'il la pressente, dans la définition qu'il donne des règles: „Les règles le la poésie épique, pratiquées depuis Homère jusqu'à Klopstock et à Cesarotti, . . . ne sont que les différents moyens d'émouvoir celui qui écoute ou qui lit.“ [2])

VII. De son goût pour la littérature allemande, on peut citer une preuve plus curieuse, et sans doute moins connue. Aurelio Bertola publie en 1784 son „Idée des Belles-Lettres allemandes“: [3]) c'est un répertoire commode, puisqu'il contient non seulement l'analyse et l'histoire de la littérature nouvelle, mais aussi des exemples: morceaux choisis à l'usage des débutants en germanisme, qui vont y puiser sans vergogne tout leur savoir. Fantoni connaît le livre, et s'en sert: mais il ne se contente pas de le lire; il l'annote; et sur l'exemplaire où nous pouvons voir encore son écriture, nous pouvons suivre aussi le travail de sa pensée. [4])

Ce n'est pas que ses annotations soient très nombreuses. Souvent un trait de plume, un simple point, ou même un dessin

[1]) Frammenti di lezione. L. II. (Opere, II 101 – 161, Piano e frammenti delle lezioni di eloquenza.) [2]) Lezione VIII, p. 130. [3]) Idea della bella letteratura alemanna del sig. abate De' Giorgi Bertola. Lucca 1784, 2 vol. [4]) L'exemplaire est conservé à la Bib. Casanatense, à Rome; nous ne savons pas qu'on en ait tiré parti jusqu'ici. Il appartenait à Girolamo Gargiolli, dont la famille était apparentée avec celle de Fantoni. (Voir Poesie inedite di G. B. Niccolini, raccolte e pubblicate da Corrado Gargiolli, Canzoniere civile; 1796 – 1861. Firenze 1884, Prefazione p. 17.) C. Gargiolli a été luimême directeur de la Casanatense. On lit sur la couverture: „Questo libro del Bertola fu accolto dal pubblico con molto favore; ma la bella letteratura alemanna non poteva in que' tempi essere assaporata convenientemente

distrait fait en marge,[1]) signalent simplement son passage. quelques-unes sont importantes. Il lui arrive de protester en d'un privilège littéraire de l'Italie, celui de l'improvisation. Karschin, dit le texte, sait enflammer son esprit, et le ma enflammé aussi longtemps qu'elle veut. Elle ignore le seco chant et de la musique." [2]) Et Fantoni d'observer, comme f écoliers sur leurs livres, quand ils veulent corriger, faute d voir contredire: „Le docteur Giansetti, de Barga, autrefois pro d'anatomie à Florence, en faisait tout autant. Il n'avait pas lui non plus, de l'aide de la musique ou du vin." [3]) Com politique, Fantoni défend ici l'honneur de sa patrie.

Il s'arrête plus longtemps aux Chants d'une Amazo Weisse.[4]) C'est une amante qui écoute le tumulte d'une b en suivant des yeux son héros au milieu de la mêlée. Be traduit le poème strophe par strophe;[5]) en marge, Fanto des numéros.[6]) Or ce ne sont pas les strophes qu'il num

---

dagli Italiani, e quindi non andò guari, che cadde in dimenticanza. I stille o correzioni che si trovano in alcune parti dell'opera sono di del conte Giovanni Fantoni, cognominato Labindo. Il monodramma anna che si legge a p. 177 del secondo volume fu da esso co retto per farlo servire ad una recita che doveva farsene da tre gio nella patria del Cte Fantoni." La comparaison avec le manuscrit des poé Fantoni (Bib. Vittorio Emmanuele, Fondo V. E., No. 7) ne laisse d'a aucun doute sur cette attribution. [1]) I, 127, Canzoni pastorali di Cr On trouve des dessins analogues dans son manuscrit. [2]) I, 74. „Lo faceva il Dottore Giansetti di Barga già professore d'anatomia a F anch'egli senza il soccorso della musica o del vino." [3]) De même, I, texte porte „Cicéron loue Archias d'avoir parlé remarquablement en Fantoni écrit: „La belle merveille! Boscowitch, célèbre mathématicien provisait souvent, au dessert, des distiques latins; et Joachim Salvion Massa, improvisait en latin pendant des heures entières, et traduisai le champ en hexamètres et en pentamètres quelque œuvre qu'on lui prop „Che meraviglia. Boscowitch, celebre matematico, improvisava spesso a di tavola distici latini, e Gioacchino Salvioni di Massa improvisava in l delle ore, e traduceva estemporaneamente in versi latini esametri e p metri qualunque componimento gli presentassero in Italiano." [4]) W Gedichte, Karlsruhe 1778, 2 vol. Lied einer neuen Amazone beim entfe Tumulte der Schlacht. [5]) I, 207. Canzoni di un'Amazone di W [6]) Le poème comprend 29 strophes; Fantoni n'en laisse subsister que 14. Les premières strophes sont respectivement numérotées 1, 2, 3; il appliq No. 4 à la 7ème strophe; et ainsi de suite. Nous proposons d'ailleurs explication, plutôt que nous ne la donnons comme définitive.

ainsi, mais les idées; et c'est ici qu'apparaît déjà le latin. Il y a, dans les développements des poètes germaniques, une sorte de discontinuité qui déroute les esprits classiques. La logique rigoureuse qu'ils trouvent chez les anciens, ils la cherchent vainement chez ces désordonnés; et ils regrettent le précepte d'Horace, qu'on trouve cité si souvent chez eux:

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici,
Pleraque differat, et praesens in tempus omittat:
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor. [1])

De bonne heure, on avait noté en France „cette marche singulière, ces passages rapides et sans transition d'une idée à une autre, ces images accumulées et . . . tous les défauts de ce que nous appelons le style oriental.“ [2]) Car c'était le nom qu'on lui avait donné, restant bien entendu qu'il ne s'agissait là ni d'Orient ni d'Occident, mais que le style était commun à tous les poètes primitifs, de quelque pays qu'ils fussent. „Ce qu'on a appelé longtemps le style de la poésie orientale, parce que quelques-uns des plus anciens poèmes nous sont venus de l'Orient, n'est vraisemblablement pas plus oriental qu'occidental. Ce style caractérise plutôt le siècle que le climat, et appartient en grande partie à toutes les Nations dans une certaine période.“ [3]) Or les poètes allemands, encore que nés au siécle des lumières, semblent si rapprochés de la nature primitive, qu'ils en ont jusqu'aux défauts. Les Latins en souffrent, et les Italiens plus encore que les Français. Bertola lui-même confesse que l'art des épisodes, si familier aux anciens; l'art de tisser des liens invisibles, qui, gracieusement, relient entre elles une infinité de choses différentes, est quelque peu négligé par les auteurs d'au-delà des monts. [4]) Pour que son admiration persistante et obstinée se permette cette critique, il faut que le défaut soit sensible. [5]) Il y avait longtemps

[1]) Art Poétique, vers 42. [2]) Journal Étranger, Septembre 1760. [3]) Gazette litt. de l'Europe, VI, p. 107. Voir aussi I, 238, la même idée exprimée à peu près dans les mêmes termes. [4]) Idea, II, 139, 164: Le quattro età della donna, poema morale in quattro canti di F. G. Zaccaria, p. 144. „L'artifizio degli episodj, quell'artifizio di tessere legami invisibili, che graziosamente attacchino tra di loro infinite cose, sembra in generale alquanto trascurato dagli oltremontani.“ [5]) Id. ibid. Note a. „Io non avrei già osato di avanzare un'accusa siffatta, senza l'appoggio di uomini chiarissimi, fra'quali il conte Algarotti che solea rimproverare di tal difetto gl'Inglesi, l'abate Arnaud che ne rimprovera gli Alemanni non men che gl'Inglesi.“

que Vannetti, pour son compte, avait signalé au mépr
style qui procède par bonds et par sauts, . . . tout plein
Deh! oh Dieu! . . .« Si solidement, si lourdement n
poème de Weisse nous paraisse construit, il ne laisse pa
certer notre lecteur; il ne peut s'empêcher de mettr
où il manque, et de remplacer les transitions, dont l'abs
si cruellement sentir, par la logique des numéros.

Mais ce qui arrête surtout son attention, c'est
drame«, Ariane.[1]) Il est possible qu'il l'ait entendu à
Bertola l'avait fait jouer; mais la pièce était tombée,
l'insu du traducteur, on avait altéré la traduction: si bi
musique et les paroles ne correspondaient plus: c'est, e
l'explication qu'il en donne. Aussi, dans son Idée des be
allemandes, s'attache-t-il au texte avec une fidélité scrupu
point, nous dit il, de laisser transparaître une ombre d
allemande. Tout au plus s'est il permis de supprimer
changer, un certain nombre d'expressions trop lyriques
Allemands tolèrent volontiers dans leurs drames, mais qu
raient souverainement aux Italiens. Par exemple: quand i
„Voici l'aurore dans le ciel«, l'original portait „Je te salue,
aurore!« – ce qui était trop violent. Ou bien encore,
traduit „Déesse qui viens troubler nos plaisirs!« on lisait
texte: „Ce n'est pas sans raison que rougit la déesse qu
troubler nos plaisirs, c'est-à-dire, l'Aurore« – ce qui é
decent. — C'est cette œuvre, dont les Italiens n'ont pas d'e
dans leur littérature, qui arrête Fantoni: il l'adopte, pour la
sur le théâtre de campagne qu'avait fait bâtir son ami et
Carlo Emmanuele alaspina.

La pièce est misérable; et la littérature allemande ain
présentée l'est, en vérité, fort mal. La scène se passe à Naxos. Le th
représente une vallée; d'un côté, de hauts rochers à pic; de l'autr
mer. Au moment où le rideau se lève, Thésée se lamente à l'idée
doit abandonner sa maîtresse. Les points d'interrogation, d'exclama

[1]) Idea, II, 177: L'Arianna, Monodramma de' signori Brandes
Engel, messo in musica dal signore Giorgio Benda. P. 167–173: Rifless
sopra il monodramma. Voir les Sämtliche dramatische Schriften
Johann Christian Brandes, Hamburg 1790, 8 vol. 1. Buch: Ariadne
Naxos, ein Duodrama. 1774.

suspension surtout, sont chargés d'exprimer le désordre de sa
sée; il y a plus de silences que de mots. Cependant Ariane,
dormait sur le côté de la scène, dans un lit de rochers, se
à rêver, et prononce des paroles entrecoupées. Thésée gé-
le pathétique redouble; les points de suspension deviennent
ombrables; les phrases n'ont plus de verbe; tout se traduit par des
lamations. Puis, elle se rendort; Thésée continue son monologue
oisir, triomphe de ses derniers scrupules et de ses derniers remords,
se décide à partir. Alors Ariane s'éveille, et parle de son bonheur.
uis elle s'étonne de se trouver seule; l'inquiétude s'empare d'elle, peu
peu; elle entend la mer qui mugit, des lions qui rugissent, le
nt qui siffle, le tonnerre qui commence à gronder: elle appelle
n amant, qui n'apparaît pas. Ce qui apparaît, en revanche, c'est
ne Orcade, qui lui apprend, dans des vers bien sentis, que Thésée
en est allé pour toujours: on peut le voir, en effet, qui gagne
haute mer: il a redouté les pleurs d'Ariane plus que la rage
e la tempête. Nous assistons alors à une seconde scène de dés-
spoir, également sans limites; son expression est seulement un peu
lus longue. L'Orcade intervient encore, et explique à l'abandonnée
que si elle veut un vengeur, il faut qu'elle se sacrifie à Neptune.
a nature tout entière est en révolution; le soleil a disparu, l'éclair
uit, le tonnerre se déchaîne, Ariane pleure. L'Orcade, impitoy-
able, la presse de se tuer. Elle hésite encore quelque temps;
puis monte sur la plus haute roche, et se précipite dans la mer.

Nous pouvons difficilement réprimer un sourire, quand nous lisons la pièce; nous nous associons plus volontiers aux Napolitains, qui l'ont sifflée, qu'à nos compatriotes, qui l'ont admiré dans la traduction française, peu après qu'on l'eut applaudie sur les théâtres de Vienne. Nous l'avons fait représenter, dit le traducteur, „persuadé qu'une Nation aussi sensible que la nôtre, accueillerait une production qui ne doit être jugée que par le cœur. L'esprit diffère dans tous les pays, mais le cœur de l'homme est toujours le même.“[1]) C'est bien ainsi que Fantoni juge, puis qu'il lui fait l'honneur de la distinguer et de la choisir. Mais il

[1]) Ariane abandonnée, mélodrame imité de l'allemand de T. C. Brandes. Musique de M. George Benda. Représenté pour la première fois le 20 juillet 1781, par les comédiens italiens ordinaires du roi. Paris 1781.

n'est pas satisfait à si bon compte, et il a soin de la soun tout d'abord, à force de corrections et de ratures, aux exigenc son esprit classique et de son goût latin.

VIII. Le fait même qu'il l'a remaniée pour la scène est pré pour nous: car ce qu'il devait changer tout naturellement, c'e qui lui déplaisait, d'abord; mais aussi ce qui pouvait déplaire spectateurs. L'effort fécond consisterait à leur soumettre ce y a de proprement germanique dans l'œuvre de Brandes; — cette effusion sentimentale, que signalent les contemporains; ce lyrisme exubérant, que traduit l'union „de l'accent musi l'accent déclamatoire naturel";[1]) l'incohérence même de l'expres C'est à cette condition seulement que le public prendrait salutaire leçon de nouveauté, puisqu'il serait forcé, bon gré mal d'écouter une œuvre qui romprait avec toutes ses habitudes t tionnelles; c'est à cette condition, en d'autres termes, que dan cercle où s'étend son influence, Fantoni ferait pénétrer la littér allemande. On pourrait, dans la suite, la critiquer ou la la mais au moins l'aurait-on connue. Or tout son travail consi la dépouiller, au contraire, de ses caractères propres; il n'amè pas ses auditeurs à l'Allemagne; c'est l'Allemagne qu'il réduir goût de ses auditeurs.

Le sujet présente l'avantage d'être antique; et parmi tous sujets antiques, il présente l'avantage, encore, de compter pa ceux que les poètes ont le plus complaisamment repris. Le da n'est pas qu'il soit rebattu: le danger serait qu'il fut trop loca trop particulier. Il plaît à l'esprit classique dégénéré, qui est du dix-huitième siècle, qu'Ariane soit non pas une amante laissée, mais l'amante délaissée, dont le type symbolise toutes autres, passées et futures. A son goût, l'auteur allemand a su évite défaut où sont tombés beaucoup de ses compatriotes, qui ont au théâtre des faits nouveaux, contemporains et nationaux, indig et incapables d'intéresser personne hors de l'Allemagne. Mais dans la façon dont il a traité le sujet que les défauts apparaiss on peut dire qu'il a écrit moins bien qu'il n'a choisi.

Il convient d'abord de corriger les fautes de goût, qui ab dent. Fantoni est plus sévère encore que Bertola: la „déesse

---

[1]) Préface de la trad. française.

ent troubler nos plaisirs", même sous cette forme adoucie, se verra expulsée du poème.[1]) „Scélérat que je suis! dit Thésée; l'enfer n'a pas de monstre plus horrible que moi."[2]) C'est trop brutal; supprimons. Laisserons-nous: „Quel esprit infernal vous a conduits à Naxos?" Pas davantage; nous mettrons „Qui vous a conduits à Naxos?", — tout simplement.[3]) On ne saurait dire „Cette forêt fut un Elysée pour notre amour;" nous dirons, bien plutôt: „cette forêt fut un lieu de délices pour nous."[4]) Sous l'effort de l'orage, „on dirait que le rocher se courbe; il menace de tomber". C'est de mauvais goût; rayons ceci.[5]) „Des jours heureux et sereins comme le printemps" offrent une image trop hardie: nous ne la laisserons pas passer.[6]) Et ainsi de suite à l'avenant.

Mais ceci n'est qu'une opération préliminaire. Ces suppressions de détail ne suffisent pas; il en faut d'autres. Le monodrame est trop long — non pas en lui-même, puisqu'il ne comprend guère que quelques pages. Mais il est mal équilibré; ses différentes parties ne se balancent pas entre elles; le monologue d'Ariane est ridiculement long, si on le compare à celui de Thésée. Les Allemands, gens patients, n'exigent pas qu'on arrive vite au dénoûment; ils aiment attendre, au contraire; un développement mesuré leur paraîtrait sec et mesquin. D'où les auteurs, gens verbeux, prennent tout leur temps, et prêtent à leurs personnages des propos interminables. Quand Ariane s'aperçoit de l'absence de Thésée, elle tremble que

[1]) Nous avons donc, à titre d'exemple, la déformation suivante: Texte allemand: Jetzt steigt die Sonne herauf, mit welcher Pracht!

Seit den drei glücklichen Tagen auf Naxos' Höhen überraschte sie mich in deinen Armen, mein Theseus! Nur heute bist du ihr zuvor gekommen! Sie errötet nicht umsonst, die Verräterin unsrer Freuden!

Trad. française: Le Soleil se lève; avec quelle pompe il s'annonce à l'Univers! Quelle majesté! Ah! Thésée, depuis trois jours, l'Aurore me surprenait à tes côtés; aujourd'hui seulement, tu l'as prévenue. Il semblait qu'elle approuvait notre amour.

Bertola: Veggo i primi raggi del Sole che spuntano. In questi tre dì felici, che teco ho passati, mio Teseo, sulle rupi di Nasso, l'Aurora mi sorprese sempre fra le tue braccia: la prevenisti tu oggi. Dea disturbatrice dei nostri piaceri!

Fantoni: Veggo i primi raggi del Sole che spuntano. In questi tre dì felici, che teco ho passati, sulle rupi di Nasso, l'Aurora mi sorprese sempre fra le tue braccia: perchè la prevenisti tu oggi?

[2]) P. 177. [3]) P. 178. [4]) P. 178. [5]) P. 180. [6]) P. 184.

quelque malheur ne l'ait surpris: le Minotaure n'est pa
monstre qu'il ait eu à craindre: il peut rencontrer des [illegible]
des serpents.[1]) — Ce sont là des longueurs, que l'auteur
sans hésiter. — Elle évoque les souvenirs du passé: le pa
[illegible], avec son décor de roses, où s'abritèrent ses premières
l'arrivée de Thésée en Crète, et comment le héros l'a
comme s'il convenait, au moment où seule sa douleur
nous occupe, de nous attarder à ces descriptions importune
élague-t-il encore. — Elle a une vision; elle est transp
Enfers, franchit le Cocyte, arrive au milieu des Furies; e
au supplice de Thésée, qu'elle excite de ses cris.[4]) Voi
inutile; et c'est une page de gagnée.

Maintenant, c'est au lyrisme qu'il faut s'attaquer. C
ments exagérés, toujours prêts à bondir, pour ainsi dire.
l'âme, doivent être modérés et réprimés. „Tu sais que je t'a
un excès de tendresse; tu connais mon coeur, qui ne craint ri
Aime-t-on avec un excès de tendresse? „Tu sais que je t'ai
connais mon coeur": c'est ainsi qu'il faut parler. „Tu ne me
plus, tu ne connais plus Ariane, tu ne connais plus ta fille in
fille désobéissante, mais ta fille qui se repent. Ah! mère, p
le pardon est chose divine. Oui, pardonne à ta fille; ta
tion s'est accomplie; ah! révoque là, bénis moi, ô mère!
moi mourir!" — Quelle étrange, quelle déconcertante explo
désespoir! Il faut y mettre plus de mesure. „Tu mandi
être Ariane, ta fille ingrate, ta fille désobéissante, mais ta f
se repent. O mère! pardonne à ta fille; révoque ta malédictio
donne moi, avant que je meure!"[6]) Les deux amants, en toute o
prodiguent les expressions de ce „moi" que hait l'esprit cla
il mio Teseo, la mia Arianna, il mio bene, c'est ainsi qu'i
priment sans cesse: ce qui trouble singulièrement la maje
passions tragiques. Jamais Enée eut-il dit „ma" Didon? I
où l'expression se rencontrera, nous la corrigerons.[7]) De m
quoi bon répéter le pronom personnel, quand le verbe suffit
quer la personne? Pourquoi dire, par exemple, „non nomi

[1]) P. 181. [2]) P. 180. [3]) P. 183. [4]) P. 184. [5]) F
Il supprime de même, p. 183 „per un movimento della tenerezza più
[6]) P. 185. [7]) P. 177, il mio bene; p. 178, mio Teseo; p. 179, mi
anna; p. 180, mio Teseo est corrigé deux fois en Teseo; p. 181, mio Teseo, mio

Ariana? N'est ce point une autre façon, non moins déplaite, d'insister, sur le „moi" des personnages, qui n'a rien à faire D'où de nouvelles suppressions.[1])

On pouvait prédire d'avance que Fantoni mettrait ses soins à ablir les liens logiques qui unissent entre elles les idées. Il ime que tous les points de suspension du monde ne valent pas un n „mais", s'il s'agit d'opposer entre elles deux phrases; ou même solide pronom relatif, s'il s'agit de les lier. Arrêtons-nous, ici core, à quelques exemples précis. „J'ai rempli mes devoirs de oyen . . . l'amour aussi a ses devoirs;" [2]) fait dire à Thésée ertola, soucieux de suivre le mouvement de la phrase allemande. ais Fantoni: „J'ai rempli mon devoir de citoyen: mais l'amour ıssi a ses devoirs." — „Ce fut elle, dit encore Thésée, qui m'a oustrait au Minotaure, qui m'a tiré du labyrinthe, qui mit le linotaure en mon pouvoir . . . abandonna ses parents, ses amis, a patrie." [3]) Fantoni se hâte de rétablir le qui légitime. Il s'efforce nême de réunir en une seule proposition les membres épars des propositions entrecoupées, de mettre des verbes là où il en manque, de établir l'ordre enfin partout où le désordre apparaît. Une phrase comme celle-ci „Puis-je t'abandonner? Ah! protectrice de ma vie, ma bienfaitrice, mon bien, mon épouse!" devient sous sa main experte: „Puis-je abandonner la protectrice de ma vie, ma bienfaitrice, mon épouse?" [4]) — et le voilà content.

Les inversions font le plus bel effet dans le texte; mais le correcteur veille, et les arrête au passage. Il ne veut pas qu'on dise „irrésistible force," quand on dit, d'ordinaire, „force irrésistible".[5]) Il ne veut pas qu'on dise „prêts sont les marins à partir," sans nécessité.[6]) Il ne veut pas qu'on dise „A ses prières pourrais-je résister?" [7]) quand la tournure logique rend suffisamment la pensée: il prend la peine de l'écrire tout entière en marge, „Je ne pourrais résister à ses prières".

---

[1]) De même, p. 179, „Partite voi Greci" devient „Partite, Greci"; p. 181, „Egli non viene", „Non viene"; etc. [2]) P. 178. [3]) P. 177. [4]) P. 177. Il ajoute aussi des verbes à un mode personnel, le cas échéant; p. 185: „Pel mio amore abbandonata dagli uomini dagli dei." Fantoni écrit: „Sarò per il mio amore, etc.; p. 179: Bertola: „Eh lunge la compassione". Fantoni: „Scorda la compassione." Etc. [5]) P. 178. [6]) id. [7]) P. 179.

Il est une tournure, enfin, pour laquelle il se montre impitoyable encore que pour toutes les autres: c'est la répéti Or c'est la caractéristique même du style du monodrame; apparaît presque à chaque ligne; les effets de pathétique, à elle qu'on les demande. C'est la répétition du substantif, autre artifice; c'est la répétition de l'adjectif, placé au début la fin de la phrase; la répétition du verbe, agrémenté de p d'exclamation; c'est la reprise de la même idée, représentée pa termes de même valeur, construits de la même façon; c'est la re du même mouvement, jusqu'à la monotonie. On dirait qu'elle pose à l'auteur comme une nécessité; il est incapable d'exp sa pensée sous une forme simple: il faut qu'il la redouble — q il se contente de la redoubler! Depuis la première ligne jusqu dernière, le même procédé revient; et Fantoni corrige, depu début jusqu'à la fin; les ratures se multiplient. A peine Thésée ouvert la bouche, qu'il se voit forcé de simplifier son discours

Trad. Bertola.	Fantoni.
Tu reposes, Ariane, tu reposes doucement; tu ne soupçonnes pas que c'est pour la dernière fois que tu dors ainsi suavement. Peut-être te crois-tu encore entre mes bras; peut-être me presses-tu encore contre ton sein. Chère âme, âme adorable et fidèle! [1])	Tu reposes, Ariane; t soupçonnes pas que c'est po dernière fois que tu dors Peut-être te crois-tu encore mes bras. Ame chère et fi

Il continue comme il a commencé: point de répétition oi qui trouve grâce devant sa plume. Et c'est ainsi que, dépouill toute trace de goût allemand; abrégé; élagué de son lyrisme; co de son incohérence; transformé dans les procédés d'expressio plus fréquents et les plus originaux, „Ariane," est enfin dign passer sur une scène italienne.

IX. Car Fantoni reste, essentiellement, un classique. excursion hors de l'Italie n'est qu'un épisode dans son exist a patrie, c'est la Rome d'Auguste. Sa définition des règles libérale: mais les règles qu'il préconise redeviennent rig aussitôt après. La théorie de l'imitation domine toute sa cré

[1]) P. 177.

poétique; il y revient avec une sorte de hâte, comme s'il s'était rendu coupable d'une infidélité, et qu'il voulut la réparer par un redoublement de respect. La lecture des poètes étrangers ne doit venir qu'après la connaissance intime des poètes latins:[1] car ceux-là seuls sont les vrais guides et les vrais maîtres. Lisez les, dit il à ses élèves; puis mettez en prose ce qu'ils ont pensé de plus beau et de meilleur. Que leurs idées deviennent les votres, et vôtre leur style: empruntez leur des façons de parler „approuvées et élégantes". Si, à les citer seulement, un écrit acquiert nécessairement du charme et de la majesté: combien leurs pensées et leurs phrases, bien digérées, et devenues la substance même de l'écrivain, ne feront elles pas naître de ces chefs-d'œuvre, que „la raison ordonne après que l'imagination les a conçus?"[2] — C'est là son idéal: et c'est l'idéal classique lui-même. Il n'est pas moins fidèle à la théorie des genres: la prose, par exemple, a deux styles, le périodique, et l'interrompu. Considérée d'un autre point de vue, elle a trois genres, l'oratoire, l'historique, et l'épistolaire. Chaque genre a ses subdivisions; on en distingue deux dans le style épistolaire, suivant que les lettres sont ou bien philosophiques, ou bien familières. D'où des qualités et des défauts, qu'on peut cataloguer par avance. Le bon style, c'est celui qui est clair, noble et grand; orné, mais sans abus; paré des couleurs du sentiment. Le mauvais style, c'est celui qui est obscur, bas, emphatique, froid, ou monotone.[3] Il consacre à chacun de ces défauts un développement particulier; il cite Horace à propos du style emphatique, et Boileau à propos du style froid:

> Le style trop uniforme nous assoupit et nous endort;[4]
> Voulez-vous du public mériter les amours
> Sans cesse en écrivant variez vos discours;
> Un style trop égal, et toujours uniforme,
> En vain brille à nos yeux, il faut que nous endorme;
> On lit peu ces auteurs nés pour nous ennuyer
> Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.

Au reste, il est lui-même Horace, l'Horace toscan; dans les assemblées révolutionnaires, c'est de ce nom qu'on le salue pour

---

[1]) Notons, en effet, dans ses conseils sur la lecture des poètes étrangers, la restriction suivante „non senza prima avere esaurito le bellezze di Teocrito e di Virgilio." (Frammenti di Lezioni. L. II.) [2]) Lezioni di eloquenza. III, 156. [3]) Id. ibid. p. 139. [4]) Nous respectons la citation de Fantoni.

lui faire honneur;[1]) le grand Alfieri le lui a solenne cerné;[2]) et c'est son plus beau titre de gloire. Ce que peuvent faire de pire, c'est de chercher à le lui ravir. nerai, dit Paolo Costa, qui écrit contre lui une longue dissertation, les qualités et les défauts des odes de G. F. quelques-uns appelent l'Horatius Flaccus de notre époq sur ce titre contesté que roule tout le procès qu'il lui in poésies ont beau être lues, et apprises par cœur par les l bout à l'autre de l'Italie: „il ne mérite pas d'être appel moderne, comme ont fait des admirateurs trop généreux la voix du critique reste sans écho; et dans l'opinion d porains, c'est le jugement de Cesarotti qui reste le vrai „égale, et quelquefois dépasse, son modèle latin.“ [4])

Il est peu d'exemples, en effet, dans l'histoire de la italienne, d'une imitation plus consciente et plus acharnée. remène aux jours de la Renaissance, où les érudits n'éta faits que si leur personnalité s'absorbait dans celle de leu Il suit Horace avec la même fidélité que les Cicéroniens taient de suivre leur maître. Son cas n'est même pas co à celui de Chénier, qui, d'Homère aux Alexandrins, emb grécité trop étendue pour rester très pure; qui l'abandonne par moments, puisque son caprice va puiser aux sources diverses, depuis Gessner jusqu'aux poètes chinois. Chez l'imitation devient exclusive, obstinée, jalouse: c'est un culte, peut suivre les progrès dans l'histoire de sa pensée.

Il étudie Horace: et le voilà frappé par la similitu découvre entre le génie du poète latin, et le sien. Il l'étu passion; il le découvre plus facile que le premier abord laissait supposer. Il s'enhardit jusqu'à l'imiter: c'est à cette n qu'il doit son premier grand succès, en même temps que tiques viennent l'assaillir.[5]) Horace l'a consacré poète.

Mais ici, les difficultés surgissent; car ce n'est point aisée, que de s'approprier ainsi les beautés littéraires de l'âg

---

[1]) Giornale senza titolo, No. 21, „Circolo Costituzionale, 8 fero „l'Orazio Fantoni.“ [2]) A propos de l'Ode „A Vittorio Alfieri, di Il Fanatismo (III, 28). [3]) P. Costa, Opere, Faenza 1839, 4 vol. II, 95 Intorno alle poesie di G. Fantoni. [4]) Opere, I, 40. [5]) Avec l'ode que: Cadde Minorca (Ode II, livre 1).

rment écrire des pentamètres et des hexamètres classiques, en :n ? Comment rendre la succession des longues et des brèves, une langue qui ne comporte ni brèves, ni longues? — essais sont malheureux; il est sur le point d'abandonner reprise qu'il s'était proposée: car notons bien qu'il s'agit tous d'un effort cónscient, et d'un principe qui dirige toute vie. Mais une idée le réconforte: il a conçu „une nouvelle ıière d'imiter ce classique inimitable.“ Il conservera le style orace; il anoblira ses pensées; il s'élèvera au-dessus de lui par idées et par les sentiments: ce qui n'est pas impossible, puis: ce n'est pas en cela que consiste la perfection de son modèle. ute la difficulté vient de la forme. Mais d'abord, pour compenser ı désavantage, il pourra se servir de la rime, avantage que l'autre vait pas. Ensuite, il ne s'obstinera plus à introduire de force brèves et les longues en italien, à composer des pentamètres rbares, et des hexamètres pires encore. Mais il se restreindra x vers latins „qui ont les césures et les habitudes italiennes“. ce n'est point la latinité elle-même, c'est, tout au moins, la forme plus voisine d'elle qu'il soit possible de concevoir; il réussit à ocurer à ses vers „la saveur classique“ qu'il avait juré par avance : leur donner. Rien ne lui est plus facile que de réaliser l'harıonie des endécasyllables alcaïques, ou de la strophe saphique: force d'expériences, à force de mettre en pratique cette même théorie e l'imitation qu'il enseignait aux autres, il arrive à reconstituer es mètres les plus difficiles; il les manie à son gré, il les mélange ntre eux, et produit ainsi les combinaisons les plus variées. Il a oin d'en dresser le catalogue, de même qu'on range par ordre les lifférents vers et les differentes strophes qu'emploie Horace.[1]) Il ne compte pas moins de vingt-sept genres, qu'il énumère l'un après l'autre:

„Le *PREMIER* genre est imité de l'Ode XIV de l'Épodon d'Horace:

Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
Oblivionem sensibus . . .

C'est le genre Dicolon Distrophon, composé d'un Hexamètre héroïque, et d'un Iambique trimètre. Il y a deux Odes de ce genre:

---

[1]) Opere, I, 1, 254—295: Elenco da lui stesso formato, ed in cui si troveranno tutte le sue Odi disposte secondo il rispettivo lor genere di metri.

Ode I, l. 1: Canto germe d'Eroi, terror di belve.
Ode IV, l. 2: Dal cupo orror delle Cimmerie grotte."

„J'ai fait, dit il avec orgueil, ce que le chantre de Venouse a fait pour le grec." [1]) Il voulait que le monument qu'il s'élevait ainsi à lui-même fut parfait de ressemblance; il voulait que le nombre de ses odes fut égal au nombre des odes d'Horace; il voulait faire des épodes, des épitres et des satires: bien plus! il songeait à mettre ses odes en latin. [2])

Par cette ambition, plus encore que par tout le reste, il demeure un classique. Il appartient toujours au passé; il suit, après tant d'autres, la route qui ramène les descendants de Rome en arrière, et non celle qui doit les arracher à leur contemplation séculaire, pour les renouveler. Ne nous trompons pas, en effet, à ces idées plus profondes, à ces sentiments plus nobles, qu'il prétend verser dans la forme latine. Ses odes chantent volontiers les évènements contemporains, et on y entend plus d'un nom moderne, et barbare pour des oreilles latines. Mais son originalité se borne là. Sous les faits, mêmes nouveaux, les vieux lieux communs apparaissent, se développent, envahisseurs; la forme, toujours harmonieuse et toujours mesurée, semble arrêter par avance tout élan d'émotion personnelle, pour recouvrir ce qu'elle contient de sa généralité classique. Fantoni semble supprimer, entre Horace et lui, toute la série des siècles intermédiaires; il va le rejoindre à Rome; il le provoque, il prend les armes mêmes du poète, et c'est avec elles qu'il entend l'égaler et le vaincre. Il se montre Italien dans la mesure unique où il ne lui est pas permis d'être latin, quand l'évolution des langues lui rappelle l'existence de ces siècles qu'il supprime. C'est alors seulement qu'à regret, et à défaut de mieux, il se décide à introduire dans son œuvre des éléments qu'il considère presque comme hétérogènes. Mais, chaque fois qu'il le peut, il décalque Horace plutôt encore qu'il ne l'imite. Et voilà sans doute l'explication de la gloire dont il jouit de son vivant, et de l'oubli dans lequel il tombe après sa mort. Il parut réaliser les inspirations profondes et de génie intime de son peuple au moment où l'Italie, mal réveillée ne prévoyait pas encore ce qu'elle pouvait être, et ne vivait que de souvenir. Le classi-

[1]) Opere, I, 258–261: Lettre de Fantoni „Al sig. Novellista Letterario". Firenze, li 25 Marzo 1783. [2]) Opere, III, 63.

isme napoléonien, qui régna dans les lettres aussi bien que dans la politique, contribua encore à son triomphe. Mais quand vinrent les effets de la grande secousse révolutionnaire, qui arracha de leur torpeur les dormeurs les plus obstinés, le peuple se prit à espérer dans le présent, à concevoir la possibilité d'une littérature moderne, nationale, populaire: et le souvenir de l'Horace toscan, qui parut tout à coup singulièrement démodé, s'effaça.

Cependant il a soustrait quelques moments à la contemplation amoureuse de son maître; pour se tourner vers la politique, d'abord qui a pris plusieurs années de sa vie; ensuite pour jeter un coup d'œil sur les pays voisins. Il savait le français, comme tout le monde; mais il apprit aussi un peu d'anglais et d'espagnol; et c'est beaucoup sans doute, que d'avoir lu Young et Hervey dans sa jeunesse, et couvert de ratures studieuses le texte du livre de Bertola. C'est beaucoup; ce n'est pas assez. Un pas de plus, et il entrait dans la terre promise: il ne l'a pas fait. Il a eu le sentiment du vide où se perdait la littérature italienne; il a cherché à le combler, à sa façon. Mais il n'a pas conçu le vrai moyen de le faire; il a été arrêté, et tenté, par les littératures du Nord, sans y puiser. Au contraire! Il les a traitées comme il traitait ses propres brouillons en prose qui devenaient ensuite des odes rivales de celles d'Horace: il les a corrigées suivant le type latin. Le caractère germanique s'y montrait à peine: un soupçon, comme disait leur traducteur; mais ce peu était trop, et il ne l'a même pas respecté.

Aussi l'exemple de Fantoni ne doit il pas servir seulement à le juger lui-même; on peut l'étendre à une partie, au moins, de sa génération. De ce premier contact du génie latin avec le génie germanique, il demeure un fait important: c'est la tendance qui va s'établir, c'est l'habitude qui va naître, c'est la nouveauté qui va entrer. Mais comme résultats immédiats et positifs, il reste peu de chose. Car le grain ne peut pas germer encore sur ce terrain où la plante latine a poussé de si fortes racines. S'il y a influence, c'est celle des Italiens – non pas sans doute sur le génie allemand – mais sur les productions germaniques qui passent les Alpes. C'est le minimum d'imitation; c'est le début de la tendance. Nous allons la voir s'affirmer et accroître avec Bertola.

Shakespearesche Spuren in Platens Sonetten

Von

Helene Kallenbach (Magdeburg) und **Rudolf Schlösser** (Jena).

Im vorangehenden Hefte Seite 172/173 findet sich Schlösser „im Konflikt“ mit mir, weil er in dem Sonett 16 „*Des Glücks* Gunst wird nur durch dich vergeben“ nur einen ganz entfernten Zusammenhang mit den Shakespeareschen Sonetten, *mit* denen ich es in Verbindung bringe, finden kann. Und gerade dies Sonett soll ich mir „ausgesucht“ haben, „um die Einwirkung Shakespeares auf Platen ganz besonders darzulegen“. Mir war jedoch nichts daran gelegen, ein bestimmtes Sonett herauszugreifen, um daran Shakespeares Einwirkung auf Platen anschaulich zu machen. *Ich stelle* nur fest, daß sich sowohl bei Shakespeare wie bei Platen der Gedanke findet, daß nur durch den Freund das Leben *des Dichters* Wert gewinne. Nun, daß dieser Gedanke in allen den von mir angeführten Shakespeare-Stellen ebensowohl zu finden ist, wie in Platens 16. Sonett, wird man mir zugeben müssen. Ich hatte nicht gesagt: Platen hat die von mir angezogenen Shakespeare-Zeilen nachgebildet, sondern: das Sonett klinge wie ein Widerhall *dazu*.

Um Shakespeares Einfluß auf Platens Sonettendichtung nachzuweisen, bedurfte ich dieses 16. Sonetts nicht unbedingt; *ich habe* reichlich Beweise für diesen Einfluß beigebracht, und einen davon macht sich auch Schlösser zunutze bei dem Hinweis auf *die* Gleichheit des Motivs im Cardenio-Sonett: „da kaum ich je an deine Locken streife“ und in Shakespeares 128. Sonett. Meines Wissens ist vor meinem Hinweis in den „Studien“ (VIII, 492) diese Ähnlichkeit, auf die Schlösser natürlich auch ohne mich kommen konnte, im Druck noch nicht festgestellt worden. Bei Schlössers Ausführungen über die Platenschen Sonette ist mir nicht begreiflich,

rie man in dem 16. Sonett „Überschwang reiner Glückseligkeit“ inden kann. Ich lese daraus einen stillen Schmerz beim Gelanken an einen fernen Freund, wenngleich gemildert durch die Aussicht ihn bald wieder zu sehen. Doch das mag Sache der Auffassung sein und der Stimmung, in der man das Gedicht liest; und ich will meine Auffassung durchaus nicht als die unbedingt richtige hinstellen.

Irrtümlich ist ferner Schlössers Annahme, ich hätte die Zeile aus Sonett 84 „im Liede kühn, allein verlegen mündlich“ auf Shakespeare zurückführen wollen. Das habe ich beabsichtigt bei dem Sonett 55: „Wann werd' ich dieses Bangen überwinden“, und auch da wollte ich nicht auf unmittelbare Nachahmung, sondern nur auf Ähnlichkeit des Gedankenganges aufmerksam machen. Von der durch Schlösser beanstandeten Zeile sagte ich nur: „sie paßt zu dem Gedanken des erwähnten Shakespeareschen Sonetts 23“ und nicht: sie ist aus ihm entnommen worden. Dagegen gebe ich Schlösser bei seiner letzten Ausstellung ohne weiteres recht: das Sonett 18: „Aus weiter Ferne werd' ich angezogen“ hätte ich nicht mit Shakespeares Sonetten in Verbindung bringen sollen.

Nach Einsicht in die voranstehenden Ausführungen Helene Kallenbachs und erneuter Prüfung ihrer Arbeit nehme ich keinen Anstand zu erklären, daß ich ihre Erörterungen auf S. 460f. irrig aufgefaßt habe, und es sich dort in der Tat nur um die Aufweisung einer Gedankenharmonie zwischen Platen und dem Sonettisten Shakespeare handelt. Verleitet worden bin ich zu meiner Auffassung durch die an sich sehr ansprechende, in diesem Zusammenhang aber leicht mißzuverstehende Beschränkung des Vergleichs auf Platens Sonette und die Unbestimmtheit des Ausdrucks in den Wendungen „wie ein Widerhall“ und „paßt zu dem Gedanken des erwähnten Shakespeareschen Sonetts“.

Übler steht es um den Vergleich von Shakespeares 128. Sonett mit Platens „Da kaum ich je an deine Locken streife“, der mich in den bedenklichen Verdacht der Fundunterschlagung bringt. Zu meiner Rechtfertigung muß ich erklären, daß ich den Kallenbachschen Aufsatz zu einer Zeit vorgenommen habe, wo ich lediglich an die Liebig-Gedichte und noch mit keinem Gedanken an das Cardenio-Sonett dachte. Infolgedessen habe ich über die ein-

schlägige Stelle bei Fräulein Kallenbach (S. 462), die sich auf d
sehr wenig verbindliche Gegenüberstellung der beiden Anfangszei
beschränkt,[1]) während nur der volle Wortlaut der beiden Sonet
ihre innige Zusammengehörigkeit dartun kann, hinweggeles
und mich auch später, als ich den Fund selbständig noch einm
machte, nicht daran erinnert. Andernfalls würde ich keinen Augen
blick gezaudert haben, das ältere Recht meiner Vorgängerin will
anzuerkennen, was ich hiermit nachträglich tue.

Für die Auffassung des Sonettes „Des Glückes Gunst wi
nur durch dich vergeben" ist meines Erachtens die Schlußwendun
maßgebend, weshalb ich auf den „Überschwang reiner Glückselig
keit" durchaus bestehe. Über die Reichlichkeit und Bündigkeit de
Beweise, die Fräulein Kallenbach für Shakespeares Einfluß auf Platen
Sonettdichtung beigebracht hat, bin ich anderer Ansicht als die Ver-
fasserin. Gerade dort, wo er am stärksten und handgreiflichsten ist,
in den Kölner Liebig-Sonetten von 1822, hat sie ihn nicht erkannt

[1]) Daß nur diese statt des Abdruckes der ganzen Sonette erfolgte, ist nicht von der Verfasserin, sondern von der Redaktion aus Raummangel verschuldet worden (M. K.).

Besprechungen.

Richard Garbe, Die Bhagavadgîtâ. Aus dem Sanskrit übersetzt. Mit einer Einleitung über ihre ursprüngliche Gestalt, ihre Lehren und ihr Alter. Leipzig, H. Haessel Verlag. 1905. 159 S. 8°. 4 Mk.

Das vorliegende Buch gliedert sich in zwei Teile, die Einleitung (S. 5–64) und die Übersetzung (bis S. 154). Dazu kommt ein Anhang (bis S. 159). Die Einleitung enthält vier Kapitel: I. Die Bhagavadgîtâ in ihrer ursprünglichen Gestalt (S. 6–18); II. Die Herkunft der Lehren der Bhagavadgîtâ (S. 19–39); III. Die Lehren der Bhagavadgîtâ (S. 39–57); IV. Das Alter der Bhagavadgîtâ (S. 57–64).

Das erste Kapitel entwickelt folgende Gedanken. Es ist längst — außerhalb Indiens natürlich — anerkannt, daß die Bhagavadgîtâ nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern in einer Überarbeitung auf uns gekommen ist, und darum ist es an der Zeit, den Versuch einer Scheidung des Ursprünglichen vom Späteren zu wagen. Der Grundstock des Gedichtes ist theistisch. Krsna, der menschgewordene persönliche Gott, trägt es vor und bezeichnet sich als den Schöpfer und Lenker des Weltalls. An andren Stellen verkündet er im Widerspruch dazu die pantheistische Lehre vom unpersönlichen Brahman. Beide Systeme stoßen in dem Gedichte hart aufeinander. Da die Bhagavadgîtâ nicht das Erzeugnis poetischen Schaffensdranges, sondern ein künstliches Lehrgedicht ist, so kann man nur schließen, daß die pantheistischen (vedântistischen) Stellen auf das Konto eines späteren Interpolatoren zu setzen sind. Bei dem erweislich relativ hohen Alter der Bhagavadgîtâ kann man diesen Schluß nicht durch Hinweis auf die spätere Identifizierung Krsnas mit dem Brahman anfechten. An einer Stelle gibt der Bearbeiter selbst einen deutlichen Hinweis darauf, daß diese mittelalterlichen, synkretistischen Bestrebungen zu seiner Zeit erst im Entstehen sind. Im alten Gedicht werden die Theisten den Pantheisten gegenübergestellt und ihnen ausdrücklich vorgezogen. Die ursprüngliche Bhagavadgîtâ entstand, als Krsna-Visnu der Gott des Brahmanentums geworden war; die uns vorliegende Bearbeitung stammt aus der Zeit, als man den Krsnaismus zu vedântisieren begann; in dem alten Gedicht wird der durch Sâmkhya-Yoga philosophisch fundierte Krsnaismus verkündigt; in den Zutaten der Bearbeitung wird Vedânta-Philosophie gelehrt (S. 13f.). Auch Mîmâmsaideen sind in das alte Gedicht hereingebracht worden. Scheidet man die pantheistischen Stellen aus, so

entsteht nirgends eine wirkliche Lücke, während im Gegenteil an verschiedenen Stellen (III, 9—18; VI, 27—32; VII, 7—11; VIII, 20 bis IX, 6) der unterbrochene Zusammenhang wieder hergestellt wird.

Im zweiten Kapitel wird gesagt, zu der Zeit, in der die Kriegerkaste reformierend in das indische Geistesleben eingriff, habe ein Angehöriger derselben, *Kṛṣṇa*, eine monotheistische Religion begründet, die allmählich weite Verbreitung gefunden habe. Der Religionsstifter wurde zum Gott erhoben, wie später der Buddha. Seine Herleitung aus einem solaren Wesen ist ebenso verfehlt, wie sie es bei letzterem ist. In der alten Literatur ist *Kṛṣṇa* noch ganz deutlich Mensch, und seine Religion ist eine die ethische Seite betonende Krieger-Religion, die vom Brahmanentum unabhängig ist. Der älteste Name der Anhänger dieser neuen Religion war Bhāgavata (von Bhagavat, „der Erhabene" = Gott). *Kṛṣṇa* ist ein paar Jahrhunderte vor dem Buddha anzusetzen, wiewohl das älteste literarische Zeugnis für die Existenz der Bhāgavata erst aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammt (Pāṇini VI, 3, 98). Die Bhāgavata-Religion wurde, als das Interesse an philosophischen Fragen weitere Volksschichten ergriffen hatte, mit Hilfe des Sāṃkhya- und Yoga-Systems philosophisch fundiert. Die Webersche Hypothese, daß der bhakti „Gottesliebe" aus dem Christentum in die Bhāgavata-Religion eingeführt sei, ist verfehlt. Spätestens im 2. Jahrhundert vor Chr. war dieser Begriff, wie sich aus Patañjali ergibt, in Indien bereits gang und gäbe. In der Bhagavadgîtâ wird er als bekannt vorausgesetzt. Die Entwicklung der Bhāgavata-Religion kann man in vier Perioden einteilen: 1. X bis vor 300 v. Chr. Von der Begründung bis zur Deifizierung des Stifters; Verbrämung mit Sāṃkhya und Yoga; bhakti = Gottesliebe. 2. Vor 300 bis zum Beginn unsrer Zeitrechnung. Aufnahme in den Brahmanismus; Identifizierung *Kṛṣṇas* mit *Viṣṇu* (durch Megasthenes bezeugt). In dieser Periode entstand die ursprüngliche Bhagavadgîtâ. 3. Vom Beginn unsrer Zeitrechnung bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts: Vedantisierung; Identifizierung von *Kṛṣṇa-Viṣṇu* mit dem Brahman. In der Frühzeit dieser Periode ist die Bhagavadgîtâ umgearbeitet worden. Später entwickelt sich die erotisch-mystische Auffassung *Kṛṣṇas*. 4. Seit Beginn des 12. Jahrhunderts Systematisierung durch Râmânuja.

Das dritte Kapitel legt dar, daß das Gedicht ein Lehrbuch der Bhāgavata-Sekte ist. Die atheistischen Sāṃkhya- und Yoga-Systeme mußten bei ihrer Aufnahme theistisch umgedeutet werden. — Gott ist ein ewiges, bewußtes, allmächtiges Wesen, verschieden von der vergänglichen Welt und dem unvergänglichen Geist. Er wirkt in der und handelt durch die Materie. Er liebt die Menschen und erlöst seine Anhänger von ihren Sünden. Die Materie ist nicht von Gott erschaffen, unterliegt aber unablässigem Wandel und Wechsel. Ihre Einflüsse verdienen nicht, daß man sich durch sie bestimmen läßt. Demgegenüber ist der Geist unvergänglich, wohnt im Leibe absolut untätig und bleibt unberührt von allen Einflüssen und Werken der Materie. Die Einzelseelen haben sich von der göttlichen Seele losgelöst; Sache der Menschen ist es, so zu handeln, daß jene zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren. Dazu gibt es zwei Wege, entweder Rückzug

aus dem Weltleben und Streben nach Erkenntnis, oder pflichtgemäßes, wunschloses Handeln. Der vedische Werkdienst ist verwerflich. Die Liebe zu Gott (bhakti) führt auf beiden Heilswegen zum sicheren Ziel; das ganze Wesen des Menschen und alle seine Handlungen müssen von ihr erfüllt sein. Denkt der Mensch in seiner Todesstunde an Gott, so gelangt seine Seele zu ihm, wo sie (im Gegensatz zur Sāṁkhya-Lehre) in glückseligem Frieden eine bewußte, individuelle Fortexistenz führt. – Buddhistische und christliche Einflüsse auf diese Lehre sind nicht anzunehmen.

Das vierte Kapitel sucht das Alter der Bhagavadgîtâ zu bestimmen. Durch Kâlidâsa, der sich Kumârasaṁbhava VI, 67 auf Bhag. X, 25 bezieht, ist für die heutige Gestalt des Gedichts als untere Grenze ca. 400 n. Chr. gesichert. Die Umarbeitung dürfte im 2. Jahrhundert n. Chr. stattgefunden haben. Der Verfasser der alten Bhagavadgîtâ hat vor Patañjali gelebt, dessen Yogasûtras er noch nicht kannte (vgl. Bh. IV, 1–3). Inhalt und Sprache gestatten nicht, ihn wesentlich höher zu rücken, als in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Dies ist in kurzen Zügen der Inhalt der Einleitung, welcher ausführlich und klar begründet wird. In der Übersetzung selbst sind die nach Garbes Ansicht dem Überarbeiter angehörigen Stücke in kleinerem Druck gegeben, wodurch es möglich wird, die echten Stücke im Zusammenhang zu lesen. Die Übertragung soll „nicht glatt und gefällig, sondern wortgetreu" sein (S. 7). Dieser Bemerkung hätte es nicht bedurft. Daß sie sich bei aller Worttreue gut liest, soll hier ausdrücklich anerkannt werden. Wertvoll sind die zahlreichen Anmerkungen, die die abweichenden Ansichten andrer Interpreten enthalten. Der Anhang (5 Seiten) bespricht kurz die als unursprünglich bezeichneten Stellen.

Die Bhagavadgîtâ ist längst eines der bekanntesten Werke der indischen Literatur, das seine Freunde nicht nur unter den Fachgelehrten hat. Um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß ein Sachkenner wie Garbe seine neuen und wichtigen Resultate nicht in einer wissenschaftlichen Zeitschrift oder einer Akademieschrift vergraben, sondern in einem handlichen Bändchen veröffentlicht, und daß er seine Arbeit so abgefaßt hat, daß auch der gebildete Laie sie von Anfang bis Ende verstehen kann.

Döbeln. Johannes Hertel.

Luise Meyer, Die Entwicklung des Naturgefühls bei Goethe bis zur italienischen Reise einschließlich. Münster i. W. Verlag von Heinr. Schöningh. 1906. 131 S. 8°.

Arthur Kutscher, Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis zur Ausgabe der Schriften 1789. Leipzig, Max Hesses Verlag. 1906. 178 S. 8°: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte VIII. Bd.

Wohl bei keinem deutschen Dichter finden wir ein so inniges, wahres und allumfassendes Verhältnis zur Natur wie bei Goethe. Die erhabensten und schönsten Gedanken hat er über die Natur ausgesprochen, mochte er

ihr nun als Dichter oder als zeichnender Künstler und wandernder Forscher gegenübertreten. Eine ziemliche Literatur über diesen Gegenstand liegt bereits vor; es sei nur an die Untersuchungen von A. Biese, V. Hehn, Wilh. Koberstein und E. Schmidt erinnert, die einzelne Perioden in der Entwicklung von Goethes Naturgefühl behandeln, von den zahlreichen gelegentlichen Beiträgern ganz zu geschweigen. Aber zusammenfassende Forschungen fehlten bislang ganz. Jetzt liegen zwei Spezialstudien über die Materie vor, die gleichzeitig und unabhängig voneinander entstanden sind, auch beide die Untersuchung bis zum selben Zeitpunkt fortführen.

Luise Meyer bespricht zunächst „Das Erwachen des Naturgefühls beim Kinde"; dabei stützt sie sich auf die späteren Aufzeichnungen des Dichters in „Dichtung und Wahrheit" über die Erinnerungen aus seiner Kindheit, die – nach der Ansicht der Verfasserin – „unbedenklich zum Beweise dienen können" nach dem psychologischen Gesetze, „daß Eindrücke der Kindheit am festesten im Gedächtnisse haften" (S. 13). Das mag materiell im allgemeinen zutreffen, aber die Zusammenstellung, Auffassung und Färbung der einzelnen Fakta entspringt doch ganz aus der subjektiven Stimmung des späteren, gereiften Alters, das Lebenserfahrungen, weitlaufende Schlüsse, entfernte Parallelen, allgemeine und besondere Betrachtungen damit verknüpft und so die natürliche und allmähliche Entwicklung hintansetzt. Deshalb kann diesen Aufzeichnungen über die Jugendjahre eine nur sekundäre Bedeutung beigemessen werden. Meint doch die Verfasserin selbst von einigen Äußerungen in „D. u. W.", daß sie „vielleicht etwas retouchiert" seien (S. 35). Kutscher läßt daher auch in seiner Abhandlung für die Jugendzeit nur die erhaltenen Aufzeichnungen des Dichters aus jenen ersten Jahren gelten, nicht die späteren, in „D. u. W." mitgeteilten. Viel kommt ohnehin nicht für das Thema aus der Periode der Kinderjahre heraus. Es folgt dann ein kurzer Exkurs über die allmähliche Entwicklung des Naturgefühls bei den deutschen Dichtern, von den Minnesängern angefangen bis auf Goethe, um Goethes Verdienst darin besser zu wägen und historisch einzuordnen. Natürlich konnte der Überblick nur skizzenhaft sein, aber die Grundlinien treten doch einigermaßen hervor. Dies Kapitelchen hätte besser an der Spitze der Untersuchung gestanden. Eine orientierende Gesamtgeschichte des Naturgefühls in der deutschen Literatur fehlt leider noch gänzlich, ist auch erst möglich, wenn über die Hauptperioden die notwendigen Spezialforschungen vorliegen. – Weiter werden die „Einflüsse der ersten Jugend" behandelt, die Beziehungen zu Frankfurter Künstlern, die Nachwirkungen des ersten, jäh zerronnenen Liebestraumes, ferner die idyllische Naturauffassung während des Aufenthalts in Leipzig und die Einwirkungen der zeitgenössischen Modedichter und seiner Leipziger Bekannten und Freunde. Ausführlicher wird die Wandlung des Naturgefühls in der Straßburger Zeit dargelegt (S. 41 ff.) unter dem Einflusse Herders, der ihn zu tieferem Studium der antiken Dichter antreibt, während daneben Shakespeare und Ossian in den Vordergrund treten. Eingehende Berücksichtigung findet auch die Periode der Empfindsamkeit in Wetzlar-Frankfurt (S. 57 ff.) und die allmähliche Läuterung des Naturgefühls seit der Übersiedelung nach Weimar (S. 81 ff.), wo das Studium

er Naturwissenschaften seine Auffassung von der Natur erweiternd wandelt. m letzten Abschnitte wird die Weiterentwicklung seines Naturgefühls durch len Aufenthalt in Italien – hier tritt das Meer zum ersten Male vor seine Sinne – dargelegt und auch auf die späteren Jahre hin und wieder verwiesen.

Die Verfasserin hat mit großem Fleiße, aber mehr äußerlich und summarisch aus den verschiedenen Perioden in Goethes dichterischem Schaffen alles, was auf die Natur Bezug hat, zusammengetragen, unter Berücksichtigung seiner Briefe und Tagebücher, mit sehr reichen Literaturverweisen. Aber es will mir scheinen, als ob sie von der gewaltigen Stoffmasse erdrückt wäre. — Im einzelnen sei noch folgendes angemerkt: Der aus Goethes Jugendzeit bekannte Graf heißt Thoranc, nicht Thorane (S. 25); die Bemerkung ebendort, daß der Knabe durch die Unterhaltungen und Arbeiten der Maler auf die Dinge der Natur zu achten veranlaßt worden sei, wird vornehmlich nur das Äußerliche, das Zeichnerische, Malerische, die Gruppierung und Linienführung der dargestellten Gegenstände betreffen, weniger die Farbe. Der Farbensinn ging Goethe erst in Italien auf. Zu der kleinen Streitfrage, ob für den zweiten Teil der Faustszene „Vor dem Tor" Thüringer oder Schweizer Berge als Hintergrund gedacht seien, wird ansprechend auf Paracelsus hingewiesen und so die Loeperschen Anmerkungen zu der Stelle erfreulich ergänzt. – Das Wort „Erdtulin" scheint noch nicht genügend erklärt. Es findet sich in den Briefen (Weim. Ausg. IV, 3. Bd., 62): „Zum erstenmal im Garten geschlafen, und nun Erdtulin für ewig." Kutscher (S. 119) geht darüber hinweg; Luise Meyer merkt dazu an, daß Bielschowski (I, S. 281) es als „Erdkühlein" deute; Goethe habe sich nach einem alten Märchen, das er wahrscheinlich in alt-elsässischem Druck gelesen, „Erdkülin" genannt. „Erdkühlein lebt, nur von Mutter Erde ernährt, ganz einsam in einem ‚kleinen Häuslin' und erquickt die guten Menschen, die sich ihm nahen." Demnach sei also „Erdtulin" eine mißverstandene Form. Ich glaube, man braucht hier keinen Lesefehler anzunehmen. Der zweite Bestandteil scheint mir die Diminutivform des in Süddeutschland gebräuchlichen Wortes Tule (auch Tülle, Dole, Dille und ähnlich), das gleichbedeutend ist mit: Vertiefung, Tal, Graben, Loch (franz. douille; lat. ductilis = Röhre, Höhlung). Mithin wäre Erdtulin = Erdentälchen, was an der Stelle einen guten Sinn gibt, zumal wenn man an derselben Stelle (S. 66, 76) weiterliest: „drauf hab' ich mich in blauem Mantel auf die Altan, an den Boden in ein trocken Winkelchen gelegt und in Blitz, Donner und Regen herrlich geschlummert"; sein Häuschen und Garten lag ja im Tale der Ilm.

Auf breiterer Grundlage, mit feinem künstlerischen Verständnisse hat Kutscher seine Untersuchungen aufgebaut. Die einzelnen Wandlungen in Goethes Stellung zur Natur sind schärfer und klarer herausgearbeitet, tiefer, philosophischer auseinander entwickelt und begründet und an den typischen Gedichten aus der jeweiligen Periode ausführlich klargelegt. Er definiert „Naturgefühl" als die Fähigkeit des Menschen, sich in die Natur „einzufühlen"; es liege „in uns ein Drang, uns alles Sein und Werden menschlich verständlich zu machen, d. h. in Formen und Farben und Lebensäußerungen unser eigenes Wesen ganz oder teilweise hineinzutragen; nur soweit ver-

stehen und lieben wir die Natur, als uns das gelingt. Die Welt wird uns — auch ganz unwillkürlich — ein Spiegel, aus dem uns überall unser eigenes Wesen entgegenblickt. — — — Je reicher das Gemütsleben eines Menschen ist, desto größer kann auch die Übertragung des Gefühls auf die Natur sein, und desto mehr kann ihm dann wieder die Welt dort draußen geben; die Welt gibt uns uns selbst zurück, nur reiner, freier, größer. Das Kind, der naive Mensch und der naive Dichter haben in ihrem Verhalten der Natur gegenüber die größten Ähnlichkeiten, sie stehen unter dem unmittelbarsten Eindrucke" (S. VII—VIII). Diese definierenden Ausführungen treffen bei Goethe völlig zu. Die Art, wie die späteren Dichter des 19. Jahrhunderts und die modernen sich zur Natur stellen, sie völlig individualisieren, um ihrer selbst willen schildern, sie allein sprechen lassen, ohne die eigenen Seelenstimmungen ausdrücklich hervorzukehren, findet man bei Goethe wohl noch nicht, wenigstens nicht bis zum Jahre 1789.

Da von allen Dichtgattungen die Lyrik am besten diese Eindrücke wiederzugeben vermag, so steht sie im Mittelpunkte der Untersuchung; aus ihr allein kann man schon eine ausreichende Vorstellung von Goethes Naturgefühl gewinnen. Selbstverständlich ist da Lyrik nicht lediglich als Verslyrik zu fassen; sind doch z. B. die Briefe Goethes an Frau von Stein, namentlich in den ersten Jahren der Bekanntschaft, um vieles lyrischer als die gleichzeitigen eigentlichen Lyrika. Mit der Betrachtung von Goethes Naturgefühl wird aber gleichzeitig die Tiefe seines Wesens aufgedeckt, und daher muß die Untersuchung auch als ein Beitrag zur Kenntnis seiner Gesamtpersönlichkeit, seines Gefühlslebens überhaupt angesprochen werden.

Im Entwicklungsgange der Lyrik Goethes bis 1789 unterscheidet der Verfasser fünf Perioden, die für sich innerlich begründet sind, wenn auch manche Fäden aus der einen in die andere hinüberführen. Der 1. Abschnitt handelt von dem Vorwiegen anakreontischer Naturauffassung und zeigt das allmähliche Eindringen der Empfindsamkeit. In früher Jugend gewinnt Goethe für sein Naturgefühl am meisten aus den Anakreontikern und den empfindsamen Dichtern der englischen Schule, namentlich aus Klopstocks „Messias". Es sind mehr tote, unverdaute Frasen und Formeln, den dichterischen Vorlagen entlehnt und nachgesprochen, ohne eigentlich selbst empfunden zu sein. Daher datiert der Verfasser Goethes selbständiges Naturgefühl erst von der Schilderung der Gretchenepisode aus der ersten Frankfurter Zeit („Dichtung und Wahrheit", Weimarer Ausg. Bd. 27, 13 ff.), wo er sich in seinem Liebesleid von den Menschen in die Waldeinsamkeit flüchtet und zum ersten Male das wohltätige, beruhigende Gefühl des Alleinseins mit der Natur empfindet. Mit den Stimmungen in Frankfurt stehen die in Leipzig im Zusammenhange. In seinen anakreontischen Dichtungen hat er zwar auch Naturszenerien: Bach, Baum, Busch, sanfte Luft, Wiesen, Hügel, Wald, Rosen; aber indem er sie nennt, ist sein Gemüt ganz unberührt von der Natur.

Allmählich wird die Anakreontik durch die Gefühlsdichtung zurückgedrängt, angeregt zum Teil durch Zachariä, Ossian, Brockes, Thomson, vor allem durch Young und Klopstock, auch Wieland. Neben den konventionellen Bildern stehen eigene Beobachtungen; nach und nach wird sein Ge-

fühlsleben reicher, er wählt malerische, plastische, charakteristische Beiwörter und gestaltet selbständig und frei seine Bilder. Der Dichter versenkt sich, fühlt sich ein in den Gegenstand seiner Beobachtung, so daß sein Gefühl das Wesen dieses Gegenstandes und dessen Äußerungen gleichsam erlebt („stille Weiden", „traurig dunkel Blau"). Den Höhepunkt im Gefühlsleben des jugendlichen Goethe bildet das schönste der Leipziger Lieder „Die schöne Nacht", das zum ersten Male – freilich in einem eigenartigen Gemisch von Anakreontik und englischer Stimmungsmalerei – sein Naturgefühl so tief und wahr ausdrückt. – Im 2. Kapitel faßt er jene Gedichte zusammen, in denen die Empfindsamkeit vorwiegt und Herders Einfluß sich geltend macht. Es ist die neue Fase des Naturgefühls in den Straßburg-Frankfurter Liedern. In Straßburg erwachte ihm mit der neuen Liebe auch neues Leben, mächtig regen sich die Gefühle nach der überstandenen Krankheit, die Naturbeobachtung lebt nun auf unter dem Einflusse Herders. Jetzt tritt das Gefühl in sein volles Recht und wird als Maßstab an alles gelegt. Goldsmiths „Vicar of Wakefield" macht besonderen Eindruck auf Goethes Herz, ebenso dessen „Deserted village"; ferner lernt er aus Herders mündlichen Äußerungen Swift und Hamann kennen, besonders Shakespeare, dessen eigentliches Wesen ihm jetzt erst aufgeht. Genie und Natur werden ständige Schlagworte. Der Einfluß Ossians, auch Youngs und Gerstenbergs wird stärker. Aber der eigentliche Führer zur lebendigen Schönheit ist Herder. Jetzt sang er sein schönstes Liebeslied „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde", dessen Bilder und Worte und Gehalt so rein und so deutlich nur der Gefühlswelt entstammen. Hier tritt so recht der Unterschied zwischen Anakreontik und Ossian hervor. Die Auseinandersetzungen des Verfassers mit namhaften anderen Kritikern dieses Gedichtes sind glücklich geführt, und ich stimme ihnen ganz zu. Zwischen landschaftlicher Stimmung und eigenem Gefühl besteht Harmonie. Besonders betont wird die Einwirkung des Volksliedes („Heideröslein"); für die zweifelhaften unter den Sesenheimer Liedern werden neue Stützpunkte gewonnen und Lenzisches und Goethesches Eigentum nach philologischen und ästhetischen Gesichtspunkten schärfer geschieden (S. 34 ff.). – Im 3. Abschnitt beschäftigt er sich mit der Entwicklung der Genie- oder Wertherstimmung aus Herders Anregungen bis zu ihrer Kulmination. Immer deutlicher und reicher macht sich Herders Einwirkung geltend, als Goethe nach Frankfurt zurückgekehrt ist; er ist gesunder und froher geworden, „aber in seinem ganzen Wesen zeigt sich doch etwas Überspanntes, das nicht völlig auf geistige Gesundheit deutet. Das ist das Genietum, das übermächtige Gefühlsleben, das ihn bis zur Überreizung erfüllt und den folgenden Dichtungen seinen Stempel aufdrückt" (S. 61). Am reinsten und gesundesten präsentiert sich sein Gedicht „Der Wandrer". Aus den Dichtungen dieser Periode hebt der Verfasser neben den idyllischen Stellen jene Partien hervor, in denen die Natur als lebendiges schaffendes Wesen angesprochen wird, z. B. als liebevoll sorgende Mutter, in denen er sich zu dithyrambischem Schwunge erhebt (Herders Einfluß auf die Form): die freien Maße, worin sich der ganze leidenschaftliche Überschwang und die jugendliche, stürmende Wildheit entlädt. Die Berührung

mit Pindar kommt da auch in Betracht, und daneben tritt der Odendichter Klopstock an die Stelle des Messiasdichters; jenen lernt er jetzt erst eigentlich verstehen. Aber Goethe geht über Klopstock hinaus, bei dem alles Stimmung ist, während bei Goethe zur volleren Stimmung noch die lebendige Anschauung hinzukommt. Ein neuer Typus der Landschaft erscheint: ein sanftes Tal, oben von einigen Felsen begrenzt, an den Hängen weiter abwärts sind noch Felsen, dazwischen stehen Büsche und kleine Sträucher (S. 75 ff.); das war für etwa zehn Jahre eines seiner liebsten landschaftlichen Bilder. Wie Goethe sein ganzes persönliches Leben, sein Fühlen und Empfinden auf die Natur übertrug, wird an dem Gedicht „Gesang“ verdeutlicht (S. 80 ff.), ferner an der Mahomet-Hymne, die noch tiefer sein Naturgefühl zeigt. Aber am deutlichsten, leidenschaftlichsten offenbart der „Ganymed“ das Einssein mit der Natur, wie es durch Rousseau geweckt war und im „Werther“ deutlich widerklingt. Auch „An Schwager Kronos“ ist typisch hierfür. — Das 4. Kapitel befaßt sich mit dem Umschwung, der Reife und Klärung von Sturm und Drang. Die Gefühle der vorigen Periode lassen sich noch weiter verfolgen, aber man merkt ein allmähliches Verlaufen, Verklingen. Die leidenschaftliche Glut kühlt sich ab, der Dichter ringt nach Läuterung und Klärung, es ist die Periode der Reife, mit noch teilweiser Anknüpfung an frühere Stimmungen. Künstlerische Studien melden sich an, namentlich der niederländischen Meisterwerke. Die Gedichte aus dieser Zeit sind ein Echo seines Glückes und seiner Frohlaune, der Jugendlust und des schöpferischen Wagemutes („Rastlose Liebe“), deutlichen, klaren Erkennens und Erfassens des Weltlaufes, des irdischen Lebens. Die Rousseauische Überschwenglichkeit und Wildheit ist über Bord geworfen. Die besonderen Lebensäußerungen der Natur, die sichtbaren Einzelerscheinungen sind Gegenstand der Betrachtung; in sie vertieft sich der Dichter, da die Gesamtnatur nicht zu erfassen ist. Großen Eindruck macht auf ihn die Schweizerreise, die ihm größere Ruhe und Erdgefühl einbrachte („Harzreise“, „An den Mond“, „Der Fischer“). — Der 5. Abschnitt (Harmonie, Reinheit, Wahrheit) bringt die weiteren Ergebnisse des Umschwunges, die Naturerfassung nach der zweiten Schweizerreise, das Losringen vom Sinnlichen, das Streben nach Wahrheit und Klarheit und schließt mit der italienischen Reise, da durch die Berührung mit der antiken Kunst auch seine Auffassung der Natur viel höher wird. Die zweite Reise in die Schweiz trug Goethe vor allem den Eindruck der Größe und Erhabenheit von Naturerscheinungen ein; schon auf der Harzreise hat er das Gefühl der Erhabenheit angesichts der Brockennatur. Nachhaltiger, voller überkommt es ihn im Anblick der großartigen Schweizer Berge („Der Gesang der Geister über den Wassern“). Eine tiefe Wandlung geht in dieser Zeit vor sich. Sie bekundet sich in der Verschiedenartigkeit der Stimmungen, bis sich aus dem dauernden Schwanken eine hoch und sicher erhebt. Die Natur verliert im Vergleich mit ihrer früheren Bedeutung sehr viel, da er jetzt wissenschaftlich und philosophisch ihr näher kommt, die frühere Schwärmerei und Bewunderung ruhigem Betrachten, objektiverer Auffassung weicht. Die Natur erscheint ihm fortan fest, unveränderlich, sich gleichbleibend, unfühlend; sein Verhältnis zu ihr

wird kühler, abständiger, fremder. Er erkennt jetzt das ewige, eherne große Gesetz im ruhig-sicheren Kreislaufe der Dinge im All. Ihnen gegenüber ist der Mensch machtlos, durchaus Objekt der Natur und des Schicksals, darum fordert die Natur gegenseitige Unterstützung, gegenseitiges Helfen und Tragen („Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt"), werktätige Liebe („Edel sei der Mensch, hilfreich und gut"). Er strebt jetzt, die Natur verstandesmäßig, wissenschaftlich zu erfassen, weil ihm die Gefühle die letzten Pforten zu ihrer Erfassung nicht öffnen mögen. Außerdem tritt auch das Studium der Kunst in den Vordergrund; die Kunst und Natur Italiens sollen ihm neue Impulse geben, sie bringen ihm Vollendung, Abrundung, Harmonie. Die klare Luft Italiens ermöglicht ihm erst den Blick für die Ferne und Weite und Tiefe der Landschaft, die jetzt auch künstlerisch sich offenbart. Überwog in Italien anfangs die Kunst, so steht bald die Natur wieder an ihrer Seite, aber eine besondere Art der Natur, „ihm ist jetzt durch die große Kunst der große Blick gegeben, die Natur aufzufassen, der ihm anfangs fehlte, als er die Kunst noch so wenig kannte, als sie ihn erdrückte" (S. 167). Die neu gewonnenen Erkenntniswerte sind auch mitbestimmend, als er an eine Ausgabe, Auswahl und Umarbeitung seiner Gedichte geht (erschienen 1789), wobei die veränderte Stellung Goethes zur Natur weiter bestätigt wird. Es ist interessant zu verfolgen, was er auswählt und wie er umarbeitet. Da kann es denn nicht ausbleiben, daß durch die Umarbeitung die einheitliche Stimmung in seinen älteren Gedichten, die persönliche Beziehung oft arg gestört wird, an Stelle der Leidenschaft die Mäßigung, die Ruhe tritt.

Rückblickend auf die inhaltreiche und inhaltschwere Untersuchung sei noch einiges hervorgehoben. Die Gedichte sind möglichst unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsfolge, zu einzelnen Gruppen zusammengestellt, die durch des Dichters Stellung zur Natur als verwandt erschienen, und so ist denn nicht nur ein Bild von der Wandlung des Goetheschen Naturgefühls gegeben, sondern auch von seiner inneren Entwicklung überhaupt. An besonders charakteristischen Gedichten aus den einzelnen Perioden wird die allmähliche Entwicklung des Naturgefühls klargelegt, dabei werden die markanten Züge deutlich hervorgekehrt, dazu Stellen aus seinen Prosaschriften, seinen Briefen und Tagebüchern herangezogen. Die Parallelen aus dem Werther hätten vielleicht noch etwas energischer sein können. Ferner sind eine Unmasse von charakteristischen Parallelen aus den zeitgenössischen und älteren Dichtungen leicht kritisierend beigebracht. Durch diese Gegenüberstellung des Fremden und Eigenen wird der Kunst Goethes nicht nur nichts genommen, sondern in schärferem, hellerem Lichte die Art gezeigt, worin ihre Größe liegt. Teils ganz neu, teils eingehender als bisher untersucht wurden die Einflüsse von Wieland, Batteux, Zachariä, Herder, Cronegk, Shakespeare, Young, Ossian, Thomson, Jakob Böhme, Klopstock, Spinoza, von antiken Dichtern Theokrit, Anakreon, Pindar (s. d. Verzeichnis S. 177/78) und der italienischen Kunst. Der Beiträge zu den schwebenden Fragen der Sesenheimer Lieder wurde bereits gedacht; weitere sind geliefert zum „Heideröslein", zu den „Oden an Behrisch" und dem „Ewigen Juden". Die

Grenzen zwischen Anakreontik und Empfindsamkeit sind schärfer gezogen als bisher. Ferner ist nachgewiesen, daß Goethe vor der italienischen Reise keinen Farbensinn hatte, sondern nur Licht und Glanz in allen Abarten kannte. Am eingehendsten behandelt sind die Gedichte „Die schöne Nacht" und „Willkommen und Abschied", weil sie „fast in jedem Worte" Streitobjekt gewesen sind. So kann denn Kutschers Studie als der wertvollste Beitrag zur Materie dieser Art mit vollem Grunde bezeichnet werden.

Köln a. Rhein. Karl Menne.

Fritz Karsen, Henrik Steffens' Romane. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans. Leipzig, Quelle & Meyer, 1908. 172 S. 8°: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte XVI. Bd.

Fast gleichzeitig und unabhängig voneinander sind mehrere Versuche erschienen, einen der vielseitigsten Vertreter der Romantik, den einstmals berühmten Naturforscher, Philosophen und Schriftsteller, der Vergessenheit zu entreißen: Fr. Gundelfinger hat einen Auszug aus „Was ich erlebte"[1] herausgegeben; Reinhard Bruck schildert in einem Aufsatze in den „Masken" (Jahrg. IV, Heft 17 u. 18) den Menschen und Philosophen; Fritz Karsen endlich unterwirft Steffens als Dichter einer liebevoll-gründlichen Untersuchung. Zweckmäßig beginnt er, da er es nicht mit einem allgemein bekannten Autor zu tun hat, mit einem Überblick über Steffens' Leben und Werke.

Henrik Steffens wurde 1773 in Stavanger als Sohn eines deutschen Arztes und einer Dänin geboren. Des Vaters Drang nach Naturerkenntnis, der Mutter Frömmigkeit bekämpften und versöhnten sich schließlich in seinem Wesen. Den größten Teil seiner Kindheit verlebte er in Dänemark. 1790 bezog er die Universität Kopenhagen, um Naturwissenschaften zu studieren. 1794 wurde er mit einem Stipendium nach Norwegen geschickt. Er sollte dort Mollusken sammeln und die Struktur der Gebirge erforschen. Diese Reise verlief bei seinen ungenügenden Vorkenntnissen und geringen Mitteln ziemlich ergebnislos; er empfing jedoch auf ihr eine Menge bleibender Eindrücke, die er über dreißig Jahre später in seinen norwegischen Novellen poetisch verwertete. Nach mancherlei Irrfahrten habilitierte er sich 1796 in Kiel als Privatdozent für Geologie. Dort kam er zuerst in nähere Berührung mit deutschem Geistesleben. Durch Jacobis Briefe an Mendelssohn wurde er auf Spinoza hingelenkt. Die Beschäftigung mit Kants, Fichtes und Schellings Philosophie weckte in ihm den glühenden Wunsch, auf ein paar Jahre als Schüler dieser großen Männer nach Deutschland zu gehen. Im Sommer 1798 traf er in Jena ein. Rasch und innig schloß er sich an Schelling, dessen System ihm die ersehnte Einheit von Naturwissenschaft und Religion darstellte, an. Trotz seiner ungemessenen Aufnahmefähigkeit besaß Steffens eine hohe geistige Selbständigkeit, so daß er in seinen „Beiträgen zur inneren Naturgeschichte der Erde" in einigen Punkten über

---

[1]) Lebenserinnerungen. Von H. Steffens. Herausg. v. Friedrich Gundelfinger. Jena. Diederichs.

Schelling hinausging, indem die Natur selbst hier als ein geschichtlich sich Entwickelndes, die Geschichte als ein in der Absicht der Natur Gegründetes gefaßt war, indem beides in der Einheit alles Seins zusammengefaßt wurde.[1]) Auch zu A. W. Schlegel, Novalis, Tieck und Schleiermacher trat Steffens in freundschaftliche Beziehungen und gegenseitig befruchtenden Gedankenaustausch. 1802 kehrte er, ungern, nach Kopenhagen zurück. 1804 wurde er nach Halle berufen. Fortan betrachtete er Preußen als sein Vaterland. 1811 folgte er einem Rufe als Professor der Physik an die neugegründete Universität Breslau. Bekannt ist sein Anteil an der Erhebung 1813. In den Jahren nach den Befreiungskriegen ergriff ihn, wie alle Patrioten, bittere Enttäuschung, die er in seiner Schrift „Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden" offen aussprach. Bald aber wurde Steffens den fortschrittlich und deutsch Gesinnten durch seine Stellungnahme gegen die Turner verhaßt und verdächtig, während er auf der andern Seite durch sein starres Festhalten am Luthertum mit der Regierung in Streit geriet. 1832 wurde er aus seiner üblen Lage befreit, indem man ihn auf Verwendung des Kronprinzen nach Berlin versetzte. Dort ist er 1845 gestorben.

Im Jahre 1824 hatte Steffens eine längere Reise nach Skandinavien unternommen, die seine Jugendeindrücke belebte, vertiefte, erweiterte, ja, mit den Anstoß zu seiner dichterischen Produktion gab. Wohl hatte er die Gabe der begeisterten und begeisternden Rede schon immer besessen, wohl hatte er in seinen gelehrten Werken oft der Intuition des Dichters neben der besonnenen Beweisführung des Forschers Raum gegönnt, mit einer rein künstlerischen Leistung jedoch war er noch nicht hervorgetreten. Eine leichte, bei einem Ausländer sehr begreifliche Unsicherheit im sprachlichen Ausdruck, vor allem aber eine schwer zu bewältigende Fülle von Gedanken und Einfällen hatte ihn bisher von derartigen Versuchen zurückgeschreckt. Je älter er wurde, desto mehr drängte es ihn zur Aussprache seines reichbewegten Innenlebens, desto mehr war er überzeugt, daß seine Erfahrungen auch für andre bedeutsam und lehrreich wären. Er glaubt, daß sein eigener Werdegang in den Hauptzügen mit dem aller ernstlich Suchenden übereinstimmt, daß er in der Geschichte des einzelnen und der Menschheit immer wiederkehrt: Wissens- und tatendurstig stürzt sich der Jüngling in das bunte Getriebe der Welt. In der eigenen, „in und mit Gott freien" Persönlichkeit findet er den festen Punkt im ewigen Wechsel, das einzig unverlierbare Gut, und geläutert kehrt er heim, um fortan für andre zu wirken (Karsen S. 49/50 u. 125). Diese weite und breite Grundidee wird von Steffens in seinen ersten Romanen durch eine unübersichtlich große Zahl von Personen und Schicksalen illustriert. Es gelingt ihm nicht, die Einheit des Helden zu wahren (S. 46); das Interesse zersplittert sich; die auftretenden Personen sind entweder ganz edel oder ganz böse, sie werden nicht recht lebendig, sondern bleiben im Begrifflichen stecken (S. 137 ff.). All dies sind die gewöhnlichen Fehler des Tendenzromans. — Meiner Ansicht nach kann man nämlich verschiedene Arten des Romans unterscheiden, je nachdem die Fantasie des

[1]) Haym S. 639.

Verfassers zuerst von einer Idee, These, polemischen Absicht; einer merkwürdigen Begebenheit; einer mit Liebe geschauten Gestalt; einem psychologischen Problem in Schwingungen versetzt wurde. Im biographischen Roman überwiegt bald die innere, bald die äußere Geschichte. — So weit Steffens künstlerische Ziele verfolgt, zieht ihn die Darstellung seelischer Vorgänge am meisten an (S. 34). In Malkolm, seinem besten Werk, weil er dort einmal ein individuell gefärbtes psychologisches Problem behandelt, schildert er die Entwicklung eines kraftvollen Tatmenschen, eines leidenschaftlichen, ehrgeizigen, rachsüchtigen Mannes und seinen tragischen Untergang. Karsen hebt (S. 91, 99 u. 143) hervor, daß Malkolm eigentlich kein Roman-, sondern ein dramatischer Held ist. Freilich ist es die Regel, daß der Romanheld sein Schicksal mehr von außen empfängt, als sich selbst bereitet, daß er wesentlich passiv ist und die Welt sich in ihm spiegelt; aber Kleists Kohlhaas, Kurz' Sonnenwirt, C. F. Meyers Jürg Jenatsch — sämtlich Gestalten des historischen Romans — beweisen, daß dies kein ästhetisches Gesetz ist. Wenn Otto Ludwig[1]) verlangt, daß der Held möglichst Mittelschlag und demgemäß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein soll (S. 115 u. 129), so darf man nicht vergessen, daß er dort gerade den Scottschen Begebenheitsroman analysiert und einen nicht ganz gerechtfertigten Unterschied zwischen dem Roman und dem großen Epos macht.

Daß Steffens historische Romane schrieb, war ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack. Er folgte dem Beispiel Scotts und seines Freundes Tieck. In den Motiven zeigt er nicht selten Verwandtschaft mit dem zeitgenössischen Unterhaltungsroman, wie er sich aus den Ritter- und Räubergeschichten entwickelt hat. Vielfach bilden geschichtliche Ereignisse und geistige Strömungen, die er selbst mit erlebt hat, den Hintergrund. In seinen norwegischen Novellen sucht er mehr durch das örtlich als durch das zeitlich Entlegene, mehr durch das ethnographisch als durch das historisch Interessante auf seine Leser zu wirken.

Ich habe aus Karsens Buche herausgehoben, was mir von seinen Ergebnissen bedeutsam dünkte. Der Weg, auf dem er zu diesen gelangt, ist die eingehende Zergliederung von Steffens', oft recht unbeholfener, Technik. Eine solche Untersuchung, die bei Goethe immerhin nützlich und lehrreich sein mag, ist bei einem Schriftsteller wie Steffens ein unverhältnismäßiger Aufwand von Gelehrsamkeit und Fleiß. Dagegen erwartet man nach dem Untertitel einiges über die historische Treue seiner Novellen, über die stärkere oder geringere Umbildung geschichtlicher Tatsachen bei ihm und seinen Zeitgenossen, sowie einen Vergleich der Ansprüche, die man damals an diese Gattung der Poesie stellte, mit unsern heutigen.

Breslau. Maria Brie.

---

[1]) Gesammelte Schriften VI, 116. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow, 1891.

Marie Speyer, Raabes Hollunderblüte. Regensburg. Verlag von J. Habbel. 1908. 125 S. 8°: Deutsche Quellen und Studien. Herausgegeben von Wilhelm Kosch. Erstes Heft.

Diese Studie ist ein Erstlingswerk, das in dreifacher Beziehung besondern Anspruch auf Beachtung machen darf. Einmal ist es das Anfangswerk einer Forscherin, die demnächst auch mit einer Dissertation über „Fr. W. Weber und die Romantik" an die Öffentlichkeit treten wird. Sodann ist es die erste Veröffentlichung aus dem jungen Seminar des Professors Kosch zu Freiburg im Üchtland, und endlich ist es die erste seminaristische Studie über ein Werk des ja noch lebenden Dichters Wilhelm Raabe. Man darf dieses Büchlein in allen drei Beziehungen freudig begrüßen. Für die Verfasserin bedeutet die fleißige und solide Arbeit eine schöne Ouvertüre, für den Seminarleiter eine gute Empfehlung und für Altmeister Raabe mag es ein gutes Omen sein, daß die Wissenschaft, die bisher so scheu um ihn herumgeschlichen ist, ihn bei einem seiner liebenswürdigsten und feinsten Werke anfassen ließ. Lust und Liebe spürt man überall als treibende Momente bei dieser Studie, und das bewahrte die Verfasserin zumeist vor der Trockenheit vieler solcher Seminararbeiten, die in der Regel nur darzutun vermögen, daß der Schüler von seinem Lehrer die nötigen Handwerksgriffe erlernt, das Schema einigermaßen erfaßt hat. Marie Speyer beweist zur Genüge, daß sie die übliche Seminartechnik beherrscht, aber sie zeigt auch bereits jene Selbständigkeit, jenes Erheben über das Handwerksmäßige, das ihrem Lehrer sicherlich mehr Ehre machen dürfte, als die zünftigste Exaktheit, die schließlich auch dem Mittelmäßigen, ja Unfähigen eingetrichtert werden kann. Das Werkchen zerfällt in fünf Kapitel. In dem ersten, das die Entstehungsgeschichte behandelt, fehlt merkwürdigerweise die genaue Angabe der Entstehungsdaten, wie sie doch aus Raabes Generalbeichte (Magazin f. d. Lit. d. In- u. Ausl. 50. Jahrg.) ersichtlich ist. Danach ist die „Hollunderblüte" vom 25. November 1862 bis 25. Januar 1863 geschrieben. Eine andre Flüchtigkeit ist der Verfasserin gleich anfangs mit untergelaufen, sie schreibt „1854 hatte sein Erstlingswerk ‚Die Chronik der Sperlingsgasse' einen schönen Erfolg errungen". Das Werk erschien jedoch erst Ende September 1856 mit der Jahreszahl 1857. Marie Speyer fußt anscheinend, wie fast alle Raabebearbeiter, auf Paul Gerber, dessen bibliographische Angaben leider von Fehlern wimmeln. Nun ist der Fall bei Raabe allerdings sehr schwierig. Ganz genaue Angaben vermag sogar der Dichter selbst nicht mehr in allen Fällen anzugeben, was sich zum Teil aus den seltsamen Verlagsschicksalen seiner ersten Schriften erklärt. Aber für „Die Chronik der Sperlingsgasse" hat Raabe bereits zweimal genaue Angaben veröffentlicht, in der eben genannten „Generalbeichte" und in der wichtigen kleinen Selbstbiographie des „Heidjer" von 1907. Auf die kleinen Abweichungen beider Angaben kann ich hier nicht näher eingehen; ich hoffe es demnächst bei einem Versuch einer Raabebibliographie nachzuholen, die als Grundlage für eine gedeihliche Raabeforschung längst dringend nötig ist. – Im 2. Kapitel werden die „Inneren Motive" erörtert. Es geht da (z. B. bei Raabes angeblichen

Beziehungen zur Romantik) nicht ganz ohne gewagte Hypothesen und allerlei Konstruktionen ab, wie sie eben beim heutigen Fachbetrieb gang und gäbe sind; aber die Verfasserin verhält sich klug, sie formuliert richtig. „Raabe ist nur zum Teil Romantiker; mit seinem Hang zum Traumhaften kämpft (besser wäre vereinigt sich) ein scharfes Beobachten des Wirklichen“ (S. 21). Es fehlt eine klare Scheidung zwischen allgemein romantischen Motiven, die sich bei jedem Dichter finden, und den besonderen Lieblingsmotiven der sogenannten romantischen Schule, der Raabe ziemlich fern steht. Auch Immermanns Werke hat Raabe erst nach der „Hollunderblüte“ und nur teilweise kennen gelernt. Mit der Behauptung literarischer Anregungen, einer gefährlichen Lieblingsneigung moderner Literarhistoriker, gilt es bei Raabe besonders vorsichtig zu sein, denn so viel dieser Dichter im allgemeinen las (besonders kulturhistorisches Quellenmaterial), so wenig bedurfte sein übersprudelndes Talent der besonderen Anregung etwa aus der kurz vorhergehenden oder gar zeitgenössischen Literatur. Das gilt auch für Jean Paul, den Marie Speyer des öfteren, aber nicht mit Recht, als besonderen Liebling Raabes erwähnt. Wie schon anderswo, so zeigen sich auch bei dieser Arbeit die verhängnisvollen Folgen der durchaus falschen Behauptungen und Schlüsse R. M. Meyers, die schon der beste Raabekenner, Wilhelm Brandes, zurückweisen konnte. Selbständiger verhält sich Marie Speyer bei Beurteilung von Raabes Lebensanschauung und seinem angeblichen Pessimismus; sie betont, daß „der Eindruck des Lebens, das Raabe zeichnet, selbst im ‚Schüdderump‘ nicht zum Schopenhauerschen Schlusse führe“ (S. 47), und daß Raabe vor allem „an die Menschheit und besonders an das Weib“ glaube (S. 49). Mit Erfolg zieht die Verfasserin des öfteren Storm zum Vergleich heran, um Raabes Eigenart darzutun. – Recht gelungen ist das 3. Kapitel „Äußere Motive“. Hier verrät Marie Speyer eine gute Kenntnis des lokalen Milieus (nicht umsonst hat sie in Prag studiert), des dortigen Judentums und der einschlägigen Literatur. — Auch das 4. Kapitel über „Technik und Stil“ hat seine Verdienste, besonders *für* den, der die große Mannigfaltigkeit, die fast proteusartige Vielgestaltigkeit der Raabeschen Eigenart und damit die Schwierigkeiten, ihr auch nur einigermaßen gerecht zu werden, kennt. Marie Speyer bearbeitet hier ein fast noch völlig brachliegendes Feld, nur Wilhelm Brandes hat auch hier schon einige Furchen gezogen. Die „Hollunderblüte“ ist in technischer und stilistischer Hinsicht eine der wenigst komplizierten Erzählungen des großen Braunschweigers, und das kommt seiner Interpretion zugute. Immerhin hat sie auch die Klugheit, zu betonen: „irgendein theoretisches System an die ‚Hollunderblüte‘ anzulegen, wird doch am besten vermieden“ (S. 98). Das Anziehen der „romantischen Ironie“, zumal im Sinne Jean Pauls verstanden, halte ich für nicht glücklich. Vielleicht wäre es auch wünschenswert gewesen, ein wenig mehr über das wundervolle Lied zu handeln, das den Grundakkord für diese Raabesche Dichtung gibt und zu seinen lyrischen Perlen gehört.

„Legt in die Hand das Schicksal dir ein Glück,
Mußt du ein andres wieder fallen lassen.“

Das Lied ist Wilhelm Jensen (W. Raabe) noch 1901 nur nach seiner zweiten

Strofe: „Des Menschen Hand ist eine Kinderhand“ bekannt und hat sicher seine besondere Geschichte.

Und gerade bei Gelegenheit dieses Liedes hätte Marie Speyer am ehesten Anlaß gehabt, nach den Verbindungsfäden zwischen Raabe und der Romantik zu spüren. Denn das steht wohl außer Frage – auch Brandes neuester Aufsatz im „Eckart“ (2. Jahrg. 12) beweist es zur Genüge —, daß der Lyriker Raabe der Romantik weit näher steht als der Epiker, der von vornherein zu selbständig ist. Anstatt gegen Ende das sonst treffliche 4. Kapitel mit dem obligaten Kleinkram philologischer Zettelforschung über Alliteration, Assonanz usw. zu überlasten, hätte Marie Speyer vielleicht besser daran getan, auf die Stellung dieses Liedes innerhalb Raabes gesamter Lyrik (und sie ist gar nicht unbedeutend) näher einzugehen. So aber schließt das wichtigste Kapitel mit den Worten: „Durch alle Strofen geht der a-Reim, und das ganze Lied ist von einer starken a-Assonanz beherrscht.“ Wann wird man unsern jungen Gelehrten lehren, daß man über Künstler auch einigermaßen künstlerisch zu schreiben hat. – Im 5. Kapitel, das die Arbeit beschließt, behauptet Marie Speyer, daß „in der Entwicklung von Raabes Weltanschauung“ die behandelte Erzählung „zum erstenmal die Auffassung darstellt, daß Schmerz und Glück im Menschenleben sich nicht folgen, sondern im Grunde eine Einheit sind“. Das hatte Raabe doch schon vorher im „Frühling“ in „Einer aus der Menge“, vor allem in den „Leuten aus dem Walde“ betont, aber er hat es freilich selten so harmonisch und poetisch zur Anschauung gebracht, wie in der stimmungsreichen, duftigen „Hollunderblüte“, die wohl nicht so sehr zum „Schüdderump“ hinüberklingt (wie M. Speyer meint) als zu den noch tiefer greifenden „Akten des Vogelsangs“, die man den Schwanensang des Dichters nennen könnte (trotz „Hastenbeck“). Was endlich Marie Speyer über die Anregungen, die aus Raabes Erzählung gewachsen sein könnten, sagt, ist sehr interessant und wieder recht vorsichtig. Karl Emil Franzos „Melpomene“ hätte schon früher (etwa bei Storms „Posthuma“) zum Vergleich herangezogen werden können, auch wenn sie zeitlich viel später fällt. Vielleicht wäre dabei mehr herausgekommen als bei der textlichen Nebeneinanderstellung ähnlicher Szenen aus Raabes verschiedenen Werken. Das sind ziemlich unfruchtbare philologische Mätzchen, mit denen vielleicht einer gewissen Seminartechnik, nicht aber den Hauptzwecken literarhistorischer Forschung gedient wird. Zum Glück zeigt Marie Speyer jedoch zur Genüge, daß sie auch mehr versteht als nur das Handwerk, an dessen Einseitigkeit heutzutage Meister und Lehrlinge, Kunst und Künstler leiden.

Hannover. Hermann Anders Krüger.

Wilhelm Baeske, Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. Berlin, Mayer & Müller, 1905. 119 S. 8°: Palaestra Bd. L.

Die vorliegende Schrift untersucht in gründlicher Weise die Frage, wie aus der historischen Persönlichkeit des Sir John Oldcastle (gest. 1418),

des Lollarden und Märtyrers, das Zerrbild des Sir John Oldcastle, alias Falstaff, in der dramatischen und epischen Dichtung, insbesondere in den anonymen Famous Victories of Henry V und in Shakespeares drei Dramen geworden ist. Sehr einleuchtend wird auseinandergesetzt, wie die gehässige Darstellung des mönchischen Chronisten zu einer Verdunkelung des Charakterbildes führte, und wie diese durch Lollarden- oder Spottlieder popularisiert wurde.

Dieser Verunglimpfung setzten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Protestanten John Bale und John Foxe eine Ehrenrettung entgegen (nicht ohne Irrtümer und fantastische Ausschmückung), die von späteren Chronisten zum Teil, von Holinshed, dem Gewährsmann Shakespeares, aber nicht berücksichtigt wurde. „Die Reformation sucht das Zerrbild aus katholischer Zeit zu verlöschen und setzt dafür ein auf Goldgrund gemaltes Heiligenbild, über das die Renaissance ihren Glanz ausgießt. Der Märtyrer gilt jetzt als ein Wahrzeichen unverbrüchlichen protestantischen Glaubens. Sein Ruhmesbild pflanzen die englischen Reformatoren als Banner im Kampfe gegen den Papismus auf, seinen Namen benutzen sie als Schild gegen die römischen Angreifer. Die freiere Geistesrichtung bewirkt mehr Entfaltung des Individuellen. Schließlich greift eine ruhigere Auffassung Platz. In den Chroniken der 60er und 70er Jahre verblaßt das Bild Oldcastles allmählich, und sein Märtyrertod gerät ganz in Vergessenheit."

Der anonyme Verfasser der Fam. Vict. (1588) benutzte nun, nach Baeske, für seine Darstellung des Sir John Oldcastle besonders die Chronisten des 15. Jahrhunderts, in erster Linie Elmham und Capgrave sowie Lollardenlieder. Aber auch Bales Darstellung hätte nach der Ansicht unsres Verfassers zum Teil die Charakterzeichnung beeinflußt (wildes Jugendleben). „Sonst aber mied der Autor geflissentlich jeden weiteren Ausfall, zeichnete — ob aus Vorsicht oder aus Mangel an Kunst bleibe dahingestellt — den Charakter nur mit wenigen flüchtigen Strichen und überließ es nach der Gewohnheit der damaligen Dramatiker dem Können und Belieben des Schauspielers, möglichst viel aus dieser komischen Figur herauszuschlagen. Daher die Dürftigkeit der überlieferten Rolle — — —"

Soweit erscheint die Darstellung der Genesis dieser dichterischen Figur einigermaßen einleuchtend und zutreffend, obwohl schon bei dem Vorläufer Shakespeares das systematische und vielseitige Quellenstudium für eine so dürftige Rolle, welches Baeske annimmt, manchem etwas unwahrscheinlich dünken dürfte.

Nun aber die Ausgestaltung des Charakters bei Shakespeare! Hier kommt der etwas spitzfindige Spürsinn des Literaturforschers zu einem Ergebnis, dem wohl nur wenige zustimmen dürften. Nach seiner Darlegung ist Shakespeares Falstaff (Oldcastle) im wesentlichen hervorgegangen aus einem sehr genauen Quellenstudium, so zwar, daß bald aus dieser, bald aus jener Quelle (Mönchschroniken, Lollardenlieder, Bale, Famous Victories, Holinshed) ein Zug entnommen sei. Dazu kämen dann noch mehrere Züge, die aus der Tradition des Miles Gloriosus stammten, ferner verschiedene hergebrachte Clownspäße und italienische Novellenmotive und endlich die Zu-

taten der freien Fantasie des Dichters. Da hätten wir also ein förmliches Charakterpotpourri. Wie sagt doch Faust zu Wagner?

„Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus."

Die Worte könnten auch heute noch manchen philologisch-literarischen Arbeiten als Motto dienen.

Hat je ein großer Dichter in der von Baeske angenommenen Weise einen dichterischen Charakter zusammengebraut? Ist es auch nur denkbar, daß aus einer solchen Retorte poetischer Chemie etwas andres als vielleicht ein Homunkulus entsteht? Paßt eine solche Schaffensweise zu dem, was wir von Shakespeares Dichtung wissen oder erschließen können?

Nein, Shakespeares Falstaff hat weder mit den Oldcastle der Famous Victories, noch mit dem der Chronisten oder mit dem Bales oder mit dem historischen Oldcastle etwas gemein, außer einigen dürftigen, nebensächlichen Zügen. Auch die verschiedenen Spielarten des Miles Gloriosus haben nur eine ganz oberflächliche Ähnlichkeit. Shakespeares Falstaff ist (abgesehen von den Lustigen Weibern) ein ganz individuell, einheitlich und naturgetreu gezeichneter Charakter und im wesentlichen des Dichters eigenste Schöpfung. Und die Gestalt wäre gewiß nicht so lebensvoll und überzeugend, wenn sie nicht nach dem Leben gezeichnet wäre. In meinen Studien „Aus Shakespeares Meisterwerkstatt" (S. 153ff.) glaube ich das wahrscheinliche Urbild nachgewiesen zu haben.

Baeskes Auffassung, welche fast jeden Zug des Charakters in irgendeiner älteren Quelle nachzuweisen sucht, ist natürlich ohne Künsteleien und Gewaltsamkeiten gar nicht durchzuführen. Manches in diesen Ausführungen macht einen geradezu komischen Eindruck, z. B. wenn die Bejahrtheit Falstaffs (im Gegensatz zur Wirklichkeit, denn Oldcastle war ein Altersgenosse von Heinrich V., auch abweichend von den Famous Victor) „durch sinnliche Auffassung der Vorsilbe des Namens in den Lollardenliedern" erklärt wird. Oder wenn Falstaffs „Geist und Witz" auf folgende Weise begründet wird: „Bei den Zeitgenossen erscheint O. klug und beredt, aber nicht gebildet. In katholischer Zeit ein törichter Schwätzer. Im Ruhmesbild schlagfertig und gelehrt (Einfluß der Renaissance). Humoristischer Ansatz in den Fam. Vict. Künstlerische Ausbildung in einer philosophisch-komischen Lebensanschauung bei Shakespeare" (S. 85).

Oder wenn (S. 87) ein charakteristischer Zug Oldcastle-Falstaffs in folgender Weise erklärt wird: „Reue über das bisherige Leben, moralische Anwandlungen. a) O(ldcastle) im Ruhmesbild. b) Ralph R(oyster) D(oyster)." Dabei laufen auch einzelne drollige Mißverständnisse Baeskes unter, z. B. auf Seite 91: „Falstaff vom Oberrichter auf die Flotte geschickt. Ursprünglich der Prinz in den Fam. Vict." Was der Verfasser sich unter dieser Verschickung auf die Flotte vorstellt (von der auch auf S. 78, 79 die Rede ist), weiß ich nicht (etwa Zwangsarbeit als Leichtmatrose?). Jedenfalls heißt es an der betreffenden Stelle (Henry IV. B., V, 5):

„Go, carry Sir John Falstaff to the Fleet", was m. W. alle Übers
von Schlegel bis auf Koch und Brandl ganz richtig wiedergeben:

‚Geht, bringt den Sir John Falstaff ins Gefängnis.' Denn es ist,
aus Wörterbüchern zu ersehen, das Fleetgefängnis in London gem
welches noch bis 1844 als Schuldgefängnis existierte und welches doch ein
Anglisten mindestens aus den Pickwick Papers bekannt sein sollte. We
Falstaff noch Prinz Heinz sind „auf die Flotte geschickt worden". – Na
dem m. E. verunglückten Abschnitt über Shakespeares Falstaff-Dramen folg
noch dankenswerte Schlußkapitel über den „First Part of the History of t
Life of Sir John Oldcastle, Lord Tobham", jenes zur Ehrenrettung des M
tyrers von Munday, Drayton usw. gedichtete Drama, sowie über John Wee
„Mirror of Martyrs".

Breslau. Gregor Sarrazin.

Karl Kipka, Maria Stuart im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1907. VIII, 423 S. 8°: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Koch und Sarrazin, IX. Bd.

Derjenige, welcher Kipkas Monographie zum erstenmale erblickt, dürfte sich angesichts des dickleibigen, 423 Seiten starken Großoktavbandes eines gelinden Schreckens kaum erwehren können. „Was, das alles über Maria Stuart im Drama, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts? Nein, das ist zu viel!" Und mancher wird in dem Buche vielleicht nur einen bedauerlichen Exzeß, eine zu lange fortgesetzte Orgie des Verfassers mit seinem Stoffe erblicken und es ungelesen beiseite legen. Nur der abgehärtete Literarhistoriker, der sich weder durch zu großes Format, noch durch zu kleine Typen, durch kein zu enges Thema und durch keinen zu großen Umfang abschrecken läßt, wird seine Befangenheit überwinden und sich mutig an das Werk heranwagen. Und wenn er es durchgenommen hat, wird er gewiß nicht bereuen, unter der Führung eines so kenntnisreichen Gelehrten die Wanderschaft durch die Geschichte der Maria Stuart-Tragödien angetreten zu haben, denn er hat auf derselben Gelegenheit gehabt, Dichter der verschiedensten Art, Bedeutung und Nationalität bei ihrer Arbeit an einem der interessantesten Stoffe zu belauschen. Angefangen von dem geistlichen Schulmeister, der das Geschick der unglücklichen Schottenkönigin zur höheren Ehre Gottes und zur Bildung seiner Schüler in jämmerliche lateinische Verse knetet bis zu dem kolossalen Genie eines Schiller, der in seiner Maria Stuart dem deutschen Volke ein unvergängliches Werk schenkt, zieht eine lange Reihe dramatischer Autoren an ihm vorüber. Die literarische Forscherarbeit, welche der Verfasser geleistet hat, ist eine bedeutende. Er hat neben vielen Dutzend Maria Stuart-Tragödien auch zahlreiche andere, auf den Stoff bezügliche Schriften geprüft, unzählige Erkundigungen eingeholt und sich mit großer Sorgfalt und Genauigkeit über alle Fragen orientiert. Die

früheren Arbeiten von Pieter Fockens (1887) und von dem Jesuiten Mar-…igny (1864), zu welchen sich kürzlich eine dritte von Morel (1908) gesellte, waren ganz unzulänglich und geben nicht einmal eine Vorstellung von der Verbreitung des Stoffes, der, angefangen von der Zeit der Ereignisse bis auf unsere Tage herab, nicht von der Bühne verschwunden ist. In demselben Jahre 1567, in welchem der Gatte Maria Stuarts, Darnley, mit ihrem Einverständnis getötet wurde und sie seinen Mörder, den Grafen Bothwell heiratete, wurde Pykerings Enterlude über Orestes, das ganz deutlich auf diese Vorgänge Bezug nimmt, vor der Königin Elisabeth aufgeführt. 1906 ging Henri Beslais' Spektakeldrama „La reine galante“ über die Bretter.

England selbst stellt ein sehr geringes Kontingent an Maria Stuart-Dramen, was mit Rücksicht auf die daselbst regierende Dynastie der Stuarts und die leicht hervorzurufenden politischen Konflikte begreiflich ist. Erst im Jahre 1684 wagt es ein englischer Dramatiker Banks, eine Maria Stuart zu schreiben. Es dauert aber mehr als 100 Jahre, bis er in John Saint-John (1789) und Mrs. Mary Deverell (1792) Nachfolger findet. Dagegen zeigten die Dramatiker des katholischen Frankreich schon sehr früh lebhaftes Interesse an dem Schicksal Marias. Sechs Jahre nach ihrer Enthauptung verfaßt Adrian de Roulers, Professor der Poesie am Benediktinergymnasium zu Douai (1593) seine Maria Stuart-Tragödie nach dem Muster des Seneca. Im Jahre 1600 folgte Montchrestiens „L'Escossoise“ (umgearbeitet 1604) die der Dichter dem Sohne seiner Heldin, dem König Jacob I, widmete. Das Werk entbehrt nicht der poetischen Vorzüge, ist aber dramatisch minderwertig. 1639 schrieb Regnault unter Richelieus Ägide seine sehr schwache Tragödie, 1663 machte Boursault die Königin zur Hauptfigur eines gekünstelten Liebesdramas, welches noch 1747 in Cammaert einen holländischen Bearbeiter fand. Eine anonyme französische Tragödie mit musikalischen Intermèdes ist in einer Handschrift der Bibliothèque nationale erhalten. Nicht uninteressant ist auch die Maria Stuart des Genfer Calvinisten François Tronchin (1734). – In Italien gebührt chronologisch die erste Stelle der leider verlorenen Maria Stuart des Philosophen Tommasso Campanella (1593). Während jene des Neapolitaners Carlo Ruggieri (1604) klassizistische Langweile mit katholischer Unduldsamkeit verbindet, gilt die „Reina di Scotia“ des Römers Della Valle (1628) als die beste italienische Dramatisierung, denn Alfieris „Maria Stuarda“ (1778) gehört leider zu den wenigst gelungenen Werken dieses Dichters. 1663 erschien eine Oper von Savaro, zwei Jahre später eine Tragödie von Horatio Celli. Der letztere benützte eine spanische Komödie von Juan Bautista Diamante (verf. um 1660). — Die sehr geringe Zahl spanischer Maria Stuart-Dramen nimmt doppelt wunder, da das Schicksal Marias in dem strenggläubigen Spanien die lebhafteste Teilnahme hervorrief und die Vernichtung der Armada den Haß der Spanier gegen Elisabeth noch steigerte. Wie man in Spanien über die ganzen Vorgänge dachte, erhellt am besten aus Lopes epischem Gedicht über Maria Stuart („La corona trágica“ 1627).

Auf deutschem Boden erscheint Maria Stuart zuerst als Heldin zahlreicher Ordensschuldramen und Volksschauspiele, welche sie, im

Anschluß an katholische Tendenzschriften (Sanders u. A.) als Märtyrerin verherrlichen. Der Verfasser weist eine ganze Reihe solcher dramatischer Wechselbälge, angefangen von der Mitte des 17. bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, nach. Den Reigen eröffnet das Prager Jesuitendrama (1644), dem das Kremser (1651) und Neuburger Jesuitendrama (1702), die Benediktiner Schuldramen von Admont (1763) und von Ottenbeuren (1767) sowie viele andere folgen, die sämtlich nur in sogenannten Synopsen oder Periochen (Programmen) erhalten sind. Den vollständigen Text besitzen wir dagegen von dem „Riccius" des böhmischen Jesuiten Karl Kolczawa (1705), der sich dem lateinischen Humanistendrama nähert. Volksschauspiele über Maria Stuart sind in der Schweiz (das Zuger Drama 1728, das Einsiedler Drama 1736), in Oberbayern (das Dachauer Drama, ca. 1760) und in Tirol nachzuweisen. In dem letzteren Lande wurden solche von 1749 bis ins 19. Jahrhundert aufgeführt (Text von 1802 in der Bearbeitung von P. Engelbert Scheindl). — Den deutschen Ordensschuldramen schließen sich zwei niederländische aus Mecheln (Oratorianerkolleg 1731) und Gent (Jesuitendrama 1751) an. Aber schon ein Jahrhundert früher hatte in Holland der damals viel bewunderte, uns heute so unaussprechlich langweilende Joost van Vondel eine streng klassische „Maria Stuart of gemartelde Majesteit" (1646) geschrieben, die 12 Auflagen erlebte. Vondels Werk erfuhr eine deutsche Bearbeitung durch den Leipziger Juristen Christoph Kormart (1673), dessen Tragödie wieder von dem Weißenfelser Theologen Johannes Riemer in ein Schuldrama nach damaligem Geschmacke („Von Staats-Eiffer" 1681) umgegossen wurde. Riemer ist aber auch der Verfasser des ersten deutschen Originaldramas über Maria Stuart („Von hohen Vermählungen" 1679), und seine beiden Stücke gingen in den Spielplan der Wandertruppen über. Die „Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda" des Grafen August Adolf von Haugwitz (1683) ist stark abhängig von Andreas Gryphius' „Catharina von Georgien" sowie von desselben „Carolus Stuardus" (1657), worin der Geist der Königin Maria auftritt. Das letztgenannte Werk des Gryphius beruht seinerseits wieder auf Vondel. Die letzte deutsche Maria Stuart-Tragödie vor Schiller hat jenen Chr. H. Spieß zum Verfasser, der durch seine zahlreichen Ritter-, Räuber- und Gespensterromane sich eine traurige Berühmtheit in der Literaturgeschichte erwarb („Marie Stuart" 1784).

Schillers Tragödie (1800) überragt durch die wunderbare Gestaltung des Problems, die tiefe Charakteristik der Personen und ihre herrliche Sprache alle anderen Maria Stuart-Dramen turmhoch, und man sollte glauben, daß sich nach Schiller niemand mehr an diesen Stoff gewagt hätte. Aber ganz im Gegenteil, der Gegenstand gewann dadurch nur an Anziehungskraft, und im 19. Jahrhundert stürzen sich Dichter und Dichterlinge aller Nationen mit einer wahren Wut auf ihn. Schillers Maria Stuart rief zunächst eine große Zahl von Übersetzungen und Bearbeitungen hervor (vgl. Kipkas Aufsatz im Schillerheft der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" 1905), unter welchen besonders jene von Lebrun (1820) einen nachhaltigen Erfolg erzielte. Dagegen blieben die Versuche Mercadantes (1821) und Donizettis (1834), Maria Stuart auf der Opernbühne heimisch zu machen,

erfolglos. 1822 verarbeitete Pixérécourt die Geschichte der Maria Stuart im Anschluß an Walter Scott zu einem Melodram. 1838 nahm Raupach den Wettkampf mit Schiller auf. 1830 erschien die Maria Stuart des polnischen Romantikers Slowacki. Eine Tragödie von Marie v. Ebner-Eschenbach, die 1860 einige Aufführungen erlebte, legte Otto Ludwig den unausgeführt gebliebenen Plan zu einer Maria Stuart-Tragödie nahe. Interessant ist auch der Kipka unbekannt gebliebene „Rizio“ des deutschböhmischen Dichters Uffo Horn (1838), der, wie es scheint, das Vorspiel zu einer geplanten größeren Maria Stuart-Tragödie bilden sollte. Der Einakter, der manche Übereinstimmungen mit Otto Ludwigs Plan aufweist, wurde 1838 bei der Prager Zensurbehörde eingereicht, welche die Aufführung untersagte (vgl. meinen Aufsatz über Uffo Horn im 13. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, und L. Jelinek, Uffo Horns dramatischer Nachlaß, Prag 1909, S. 22). — Björnsons Maria Stuart (verf. 1864) wurde in Deutschland durch die Meininger bekannt. Das bedeutendste Maria Stuart-Drama nach Schiller ist wohl Swinburnes Trilogie („Chastelard“ 1865, „Bothwell“ 1874, „Mary Stuart“ 1881).

Neben diesen Werken wären noch viele andere anzuführen, auf deren Besprechung der Verfasser aus Raummangel nicht eingegangen ist. Wenn er das 19. Jahrhundert in demselben Ausmaße behandelt hätte, wie die frühere Zeit, und wenn er den historischen Sachverhalt und die Romane (Scott) und Gedichte (Fontane) über Maria Stuart in seine Darstellung mit einbezogen hätte, so hätten 6 Bände von dem Umfang des vorliegenden nicht hingereicht. Es ist nicht zu leugnen, daß manches in diesem Buche einzuschränken wäre, ohne daß die Behandlung darunter leiden müßte. Von den 11 Seiten, die sich mit Spieß, oder von den 26, die sich mit Riemer beschäftigen, könnte die Hälfte gestrichen werden, den meist überlangen Inhaltsangaben würde eine Kürzung nicht schaden. Im Vergleich mit den genannten finden wir übrigens, daß Alfieri mit 7 Seiten etwas kurz abgetan ist. Angesichts des vielen Neuen und Interessanten, welches dieses Buch enthält, soll man jedoch mit dem Verfasser über solche Einzelheiten nicht rechten, sondern ihm vielmehr dankbar sein für seine mühevolle und sorgfältige Arbeit.

Wien. Wolfgang von Wurzbach.

Notizen.

In der Besprechung von Werner Söderhjelms Runeberg-Biographie hatte ich S. 256 den Wunsch ausgesprochen, eine oder zwei der größten deutschen Bibliotheken möchten die Schriften von Svenska Litteratursällskapet i Finland, von Svenska Litteratursällskapet (Upsala) und von Svenska Fornskriftsällskapet (Stockholm) anschaffen. In den Mitglieder-Verzeichnissen der betreffenden Gesellschaften hatte ich nur die Universitätsbibliothek in Marburg als Mitglied von Svenska Fornskrift-Sällskapet gefunden. Doch teilt die Berliner Kgl. Bibliothek mir jetzt mit, daß sie die sämtlichen angeführten Schriften besitze.

Jena. Wolrad Eigenbrodt.

Bereits in seiner Besprechung von Marie Joachimi-Deges Buch „D… Shakespeareprobleme" hatte Kurt Richter VIII, 388 auf unbeachtete … Äußerungen über Shakespeare vor 1759 hingewiesen. Nun hat … dem Osterprogramm 1909 des Breslauer Realgymnasiums zum … den ersten Teil solcher „Beiträge zum Bekanntwerden Shakesp… in Deutschland" (48 S. 8°) zusammengestellt. Richters ausgedehnte… systematischer Quellenuntersuchung ist es gelungen, eine ganze Reihe … übersehener Belege hervorzuziehen und für die Geschichte der Einbürg… Shakespeares in Deutschland wichtiges Material zugänglich zu machen. … nicht ganz erfreuliches Kapitel der Schicksale Shakespearescher Dram… Deutschland dagegen ist gründlich und einsichtig behandelt worden … Emil Wandlings Programm „Goethes Bühnenbearbeitung … Romeo und Julia" (Zabern 1907. 22 S. 4°) und gleichzeitig und … hängig in einem Programm des Frankfurter Goethegymnasiums von G. … Hauschild „Das Verhältnis von Goethes ‚Romeo und Julia' zu Sh… speares gleichnamiger Tragödie". Unabhängig von beiden Programmen … diese Theatereinrichtung neuerdings untersucht V. Tornius in seinem Bei… zur Literatur- und Theatergeschichte „Goethe als Dramaturg" (Leipzig, … mann, 1909). Bei der Besprechung von Goethes Bühneneinrichtung … beiden Voltaireschen Trauerspiele übersah Tornius Johann Weiß' … „Goethes Tankredübersetzung" (Troppau 1886). Platen gab der Schil… schen Phädra den Vorzug vor Goethes Mahomet- und Tankredübersetz…

Nachdem Sulger-Gebing seine noch in der „Zeitschrift für … gleichende Literaturgeschichte" begonnenen Untersuchungen über das … mähliche Bekanntwerden Dantes in Deutschland in den „Studien" II, … abgeschlossen hatte, ist VI, 86 und 166 von Artur Farinelli ein wichtiger Abschnitt der Geschichte Dantes in der französischen Literatur „Dante … Voltaire" eingehend erörtert worden. Dieser Monographie ließ Farin… 1908 zwei Bände folgen „Dante e la Francia dall'età media al secolo … Voltaire" (Milano, Ulrico Hoepfli. XXVI, 560 und XIV, 381 S. 8°). Wer Farinelli, der ja wie schwerlich ein anderer zugleich in der italienisch… französischen, spanischen und deutschen Literaturgeschichte zu Hause ist, … jedem seiner Werke durch den Umfang und die Gründlichkeit seiner Stoffbeherrschung Bewunderung weckt, so darf man sein Dantebuch noch als eine ganz besonders hervorragende Leistung rühmen. Da die eingehende Würdigung des reichhaltigen Werkes erst im nächsten Jahrgang erfolgen kann, sei jetzt wenigstens durch diesen kurzen Vermerk auf diese nicht bloß für die Danteliteratur bedeutsame Untersuchung wichtigster Beziehungen innerhalb zweier romanischer Literaturen und Völker hingewiesen.

Wenn Hazard in seiner Studie S. 308f. den Einfluß des Lateinischen auf frühere Italiener behandelt, so untersucht Emil Zilliacus in einer „Étude de Littérature comparée" das Verhältnis eines der gefeiertsten italienischen Dichters der Gegenwart zum Altertum: Giovanni Pascoli et l'Antiquité (Helsingfors 1909. 135 S. 8°): Extrait des Mémoires de la Société néophilologique à Helsingfors V. Bd.

Zu Georg Harts Untersuchungen über Ursprung und Verbreitung der Pyramus-Thisbesage (Passau 1889/91) hat nun Alfred Schaer wichtige Ergänzungen gebracht durch Mitteilungen über sechs „dramatische Bearbeitungen der Pyramus-Thisbesage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert" (Schkeuditz, Verlag von W. Schäfer 1909. 128 S. 8°). Die Stücke selbst, deren Beziehungen zum Volkslied und örtliche Beziehungen zu Niedersachsen nachgewiesen werden, will Schaer nächstens herausgeben.

M. K.

Die ersten deutschen Übertragungen von Cervantes Novelas ejemplares.

Von

Hubert Rausse (Münster i. W.).

Neben dem unsterblichen Schöpfer des Don Quijote hat der Dichter der Novelas ejemplares oft in den Hintergrund treten müssen.[1]) Und doch gehören Cervantes' Novellen zu den unvergänglichen Werken der Weltliteratur so gut, wie zu den Erstlingsblüten der Novelle.

Sie erschienen 1613, sind jedoch zu den verschiedensten Zeiten entstanden oder niedergeschrieben, die meisten wohl in den Jahren nach 1588, in denen Cervantes als Aufkäufer und Eintreiber von Naturalien im Auftrage der Regierung in Andalusien weilte. Wenn es auch höchst prosaische Pflichten waren, die den Dichter zwangen, dieses prächtige, poetische Land immer wieder zu durchstreifen, so hat er sich doch dem Zauber Andalusiens nicht entziehen können. Die Novelas ejemplares strömen all diesen Zauber wieder aus: die Pracht der sonnenübergossenen Landschaft, den Reiz des ungewissen Wanderlebens zwischen den geistvollen, lebensfrohen Bewohnern,

---

[1]) Zur Literatur vgl. vor allem das Monumentalwerk der Cervantesforschung: Bibliografia critica de las obras de M. d. C. von Leopoldo Rius, 3 Bde., Barcelona 1895, 1899 und 1905. Ferner Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Straßburg 1898; A. Farinelli, Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie: Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Bd. V; Schwering, Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland, Münster 1902. W. v. Wurzbach, Die Preziosa des Cervantes; Karl Larsen, Cervantes' Vorstellungen vom Norden: Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte I, 391; V, 273. H. Rausse, Zur Geschichte des spanischen Schelmenromanes in Deutschland, Münster 1908: Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte herausgegeben von Schwering VIII. Heft.

die Macht und den Reichtum des glänzenden Sevilla, das geheimnisvolle, bunte Zigeunerleben seiner Vorstädte, die gemessene Grandeza der hochgeborenen Granden. Und erzählt hat uns Cervantes dies alles in einer Sprache, die um so reizvoller ist, je mehr er das bunte, drängende Leben durch die edle, klassische Einfachheit der Erzählung gefesselt hält.

Es ist zu bedauern, daß aus der Reihe der meisterhaften und köstlichen Figuren, die die Musternovellen uns zeichnen, nur Preziosa der Allgemeinheit lebendig ist; noch immer geht sie, von Webers melodienreichen Klängen getragen, über unsere Bühne. Die andern Novellen bilden wohl nur für einen kleinen Teil der Gebildeten eine stete Quelle des Genusses.

Um so interessanter ist es zu sehen, daß die meisten dieser Novellen schon früh den Weg nach Deutschland genommen haben, dort Anklang und Verbreitung fanden, ja einzelne Personen der Novellen einer gewissen Popularität sich erfreuten.

1616 ist Cervantes arm und verlassen zu Madrid gestorben. Schon das folgende Jahr 1617 brachte uns Deutschen die Übertragung zweier seiner besten Novellen, des Curioso impertinente und der köstlichen Schelmenerzählung Rinconete y Cortadillo.

Diese erschien mit dem grundlegenden Werk des gusto picaresco, dem Lazarillo de Tormes vereint, unter dem Titel:

Zwo kurtzweilige | lustige | vnd lächerliche Historien | die Erste von Lazarillo de Tormes | einem Spanier.... Auß Spanischer Sprach ins Teutsche gantz trewlich transferirt. Die ander | von Isaak Winckelfelder | vnd Jobst von der Schneid | Wie es diesen beyden Gesellen in der weitberühmten Stadt Prag ergangen was sie daselbst für ein wunderseltzame Bruderschafft angetroffen | vnd sich in dieselbe einverleiben lassen. Durch Nikolaus Ulenhart beschriben. Gedruckt zu Augspurg | durch Andream Aperger | In Verlegung Niclas Hainrichs 1617.

Neuauflagen erlebte das Werk 1624, 1643, 1656, 1666 und im Einzeldruck 1724.[1])

[1]) Vgl. J. Schwering: Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland. Münster 1902. S. 54—56. Eine eingehende Vergleichung zwischen dem spanischen Original und der Bearbeitung des Ulenhart in meiner Studie: Zur Geschichte des spanischen Schelmenromanes in Deutschland. Münster 1908. S. 41—73.

Über die Lebensumstände des Übersetzers Nikolaus Ulenhart ist uns Näheres nicht bekannt. Er ist Süddeutscher, ein Mann des breiten Volkes, vielleicht Geistlicher, jedenfalls strenger, gegenreformatorisch tätiger Katholik. Den Ehrgeiz scheint er besessen zu haben, selbst als der Verfasser dieser Meisternovelle zu gelten. Während er nämlich den Lazarillo als „trewlich aus dem Spanischen transferirt" bezeichnet, nennt er sich in der Vorrede mit Bezug auf Rinconete y Cortadillo kühn den „Author der History".

Mit einem gewissen Recht; denn er hat diese spanische Novelle vollständig auf deutschen Boden verpflanzt. Er hat ihr jeglichen spanischen Charakter genommen: von Andalusien verlegt er den Schauplatz nach Böhmen und Mähren, von Sevilla nach Prag. Wo Cervantes uns das Zigeunerviertel malt, mit seinem Feilschen und Markten, da führt uns Ulenhart durch die Straßen und Gassen des hunderttürmigen goldenen Prag und schildert uns Handel und Wandel in der Judenstadt. Rinconete und Cortadillo haben sich in Isaak Winckelfelder und Jobst von der Schneid verwandelt, und der berüchtigte „Vater aller Gauner" Monipodio, führt den biederen Namen Zuckerbastel, unter dem er einige Berühmtheit erringen sollte. Statt der sonnverbrannten picaros wimmelt's von gleichfaulen „Landstörtzern und Schwiracken", die ihre Mitmenschen zwar nicht um Realen, Cuartos und Maravedis betrügen, aber einen, die Gesetze bürgerlicher Moral überschreitenden Sammeleifer für „Sechspätzner, weisse Groschen und Ungrische Ducaten" nicht verleugnen können.

Spanische Sprichworte hat Ulenhart durch gleichwertige deutsche ersetzt, und auch manche Vergleiche haben sich eine verdeutschte Umarbeitung gefallen lassen müssen. Dabei hat Ulenhart dies alles in einem so warmen, behaglichen Volkston erzählt, seine Umarbeitung beweist ein so klares Verständnis des spanischen Originals und vor allem eine Kenntnis deutschen Lebens und deutscher Eigenart, daß wir sagen dürfen, Ulenhart hat die Novelle des Cervantes in einer Weise verarbeitet, die des Originales würdig ist.

Von besonderem Interesse ist seine Schilderung der „Zunfft des Zuckerbastels zu Prag", – bei Cervantes die Gaunergemeinde des Monipodio –, die uns in lebhaften Farben ausgemalt wird. Diese Schilderung scheint sich in damaliger Zeit einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben, wenigstens hat Happel sie mit einigen

Namensänderungen in seinem „Akademischen Roman“[1]) übernommen, und Grimmelshausen gebraucht in seinem Simplizissimus den Ausdruck „die Zunft des Zuckerbastels zu Prag“ mit einer Selbstverständlichkeit, als ob er dessen Kenntnis bei jedem seiner Leser voraussetzen könne.[2])

Einen verkürzten Nachdruck dieser Ulenhartschen Umarbeitung der Cervantesschen Novelle bringt dann 1700 die Diebesgeschichtensammlung: Der Alten und Neuen Spitzbuben Und Betrieger Boßhafften und Gewissenlosen Practiquen ...., mit der wir uns im weiteren noch zu beschäftigen haben werden.

Von den obenerwähnten Auflagen sind die ersten vier wörtliche Nachdrucke der Ausgabe von 1617; der 1724 erschienene Einzeldruck führt den Haupttitel: „Ceremoniell der Gaw-Dieb, Banditen und Spitzbuben“ und ist an einigen Stellen umgeändert und erweitert. Er ist mit elf herzlich schlechten Stichen, die uns das Leben der Spitzbuben und Gauner zeigen sollen, geschmückt.

Zum Schlusse sei noch hervorgehoben die Wichtigkeit dieser Novelle für die Aufnahme und Popularisierung der Schelmenromane in Deutschland, für die sie neben dem weitverbreiteten „Landstörtzer Gusman“ des Ägidius Albertinus und mit dem zugleich übersetzten Lazarillo am meisten gewirkt hat.

Im gleichen Jahre 1617 wurde auch die Novelle El curioso impertinente übersetzt. Sie bildet eine Episode des Don Quijote,[3]) wurde aber später von Cervantes selbst in die Novelas ejemplares aufgenommen, in deren erster Ausgabe (Madrid 1613) sie sich nicht findet. Mit der Übertragung dieser Novelle ist also auch der Anfang mit einer Verdeutschung des Don Quijote gemacht worden. Der Titel lautet:

Unzeitiger Fürwitz | Eine Newe vnnd schöne Historia. Darinnen etlicher Männer vnzeitiger Eyfer, vnd der Weiber schwachheit | auch beyder außgang abgemalet wird. Nützlich vnd lustig zulesen. Jetzo aus Spanischer Sprach in die Deutsche bracht. Gedruckt im Jahr 1617.

---

[1]) Ulm 1690. S. 27—53. [2]) „.... und in Summa ihr gantzes Geschlecht von allen 32 Anichen her also besudelt und befleckt gewesen, als des Zuckerbastels Zunft zu Prag immer sein mögen.“ Simplizissimus, Kap. 1.
[3]) Buch 5, Kap. 2 ff.

Diese Novelle, die von allen des Cervantes am häufigsten dramatisiert wurde, ist wohl die erste bedeutendere Prosanovelle überhaupt, die mit Bewußtsein ein tiefes, psychologisches Problem in den Vordergrund stellt. Es ist die Geschichte des Mannes, der sich im Besitze eines schönen und reinen Weibes nur deshalb nicht glücklich fühlt, weil er sich den Kopf darüber zerbricht, ob diese Reinheit auch im Feuer der Verführung Farbe und Schmelz behalten würde. Nach vielen Bitten gewinnt er seinen besten Freund für diese Verführerrolle. Das dadurch entstehende Verhältnis zwischen dem zweifelnden, blinden und verblendeten Gatten, dem gegen seine Rolle sich sträubenden Verführer, der durch des Weibes Tugend schließlich in den tief und ehrlich Liebenden sich wandelt, und dem edlen Weibe, das, von ihrem Manne immer wieder dem Verführer in die Arme gestoßen, schließlich dessen herzensechten Liebeswerben unterliegt, ist mit bewunderungswürdiger Seelenkenntnis, in prächtiger Dialogkunst gezeichnet.

1605 im ersten Teile des Don Quijote erschienen, wurde diese Novelle schon 1608 in Paris nachgedruckt durch Cesar Oudin in der Silva curiosa de Medrano und im gleichen Jahre übersetzt durch N. J. Baudouin. Die Übertragung führt auch den spanischen Urtext, ihr Titel lautet: Le curieux impertinent. El curioso impertinente. Traduit d'Espagnol en François Par M. Baudouin. Paris 1608.

Diese Ausgabe hat unser unbekannter deutscher Übersetzer benutzt und sich bald dem spanischen bald dem französischen Texte angeschlossen. Die bisherige Behauptung, der Übersetzer sei nur der französischen Vorlage gefolgt, ist unrichtig. Wie hätte er sonst das spanische correspondencia (hier = seelische Übereinstimmung), das der Franzose ganz richtig mit simpathie übersetzt, durch das uns Deutschen in diesem Zusammenhange gänzlich mißverständliche correspondentz wiedergeben können? An einer anderen Stelle übernimmt unser Übersetzer das spanische preambulo (= Einleitung) als Praeambel in seinen Text, was bei einer ausschließlichen Benutzung der französischen Vorlage unmöglich gewesen wäre, da dort preambulo richtig durch preface übersetzt wird.[1]) Man wird also diese

[1]) Damit ist auch Creizenachs Vermutung (Die Schauspiele der englischen Komödianten, Nat.-Lit., XXIII, S. 254), daß der obenerwähnte Nachdruck Cesar Oudins dieser Übersetzung zugrunde liege, als irrtümlich erwiesen.

Übertragung nicht mehr heranziehen dürfen zum Beweise des aufgestellten Satzes, daß im Anfange des 17. Jahrhunderts die Werke spanischer Literatur zum größten Teile auf dem Wege über Frankreich zu uns gekommen seien.

Die deutsche Übertragung ist – abgesehen von der holperigen Wiedergabe der Verse[1]) — gut, besser als die französische; dankbar dürfen wir dem Übersetzer auch dafür sein, daß er die einleitenden und abschließenden Worte der Pariser Ausgabe, in denen Handlung und Tendenz der Novelle hervorgehoben werden, fortgelassen hat.

Schon die englischen Komödianten, die im 17. Jahrhundert Deutschland durchzogen, erkannten die starke dramatische Wirkung, welche dem Stoff dieser Novelle innewohnt. Sie formten ihn zur „Tragödie vom unzeitigen Vorwitz", der obige Übersetzung des curioso impertinente zu einer Reihe wörtlicher Entlehnungen gedient hat.

Creizenach[2]) hat zuerst diese Entlehnungen erkannt. Außer den von ihm beigebrachten notiere ich folgende Stellen als ganz oder teilweise wörtlich übernommen: Akt 2, Szene 2, das Gespräch zwischen Amandus und Mannus; Akt 3, Szene 4, der Brief Julianes an Amandus; Akt 4, Szene 1, Gespräch zwischen Amandus und Mannus; Akt 4, Szene 2, Gespräch zwischen Juliane und Alacinna; Akt 5, Szene 4, Gespräch zwischen Amandus und Alacinna.[3])

Wie wir sehen, sind fast alle Dialoge, die Cervantes *in so* meisterhafter Weise geschaffen, von den Schauspielern übernommen worden; wohl in der richtigen Erkenntnis, daß eine schärfere *Dialog*fassung der psychologischen Vorgänge im Drama nicht möglich sei.

Zu beachten bleibt auch, daß hier, wie bei Ulenhart die Namen der vorkommenden Personen geändert sind: Anselmo hat sich in Amandus, Camilla in Juliana verwandelt, Lothario tritt als Mannus,

---

[1]) Einige der Verse hat der sich seines mangelhaften poetischen Vermögens wohl bewußte Übersetzer ganz fortgelassen, so z. B. die von *Lotario* zitierten Strofen des Gedichtes: Die Tränen des heiligen Petrus von Luigi Tansilo (1585). [2]) Die Schauspiele der englischen Komödianten, Nat.-*Lit.* XXIII, S. 253–258. [3]) Gegenüber den gewiß berechtigten Aussetzungen, die Creizenach an dem dramatischen Bearbeiter übt, darf vielleicht hervorgehoben werden, daß das von Cervantes unmotivierte Verschwinden der gesamten Dienerschaft aus dem Hause des Anselmo vom Dramatiker in der 5. Szene des 5. Aktes nicht ungeschickt begründet ist.

s Kammerkätzchen Leonela als Alacinna auf. Solche Namens-
derung ist bei den Plagiatoren der damaligen Zeit eine sehr be-
bte; sie sollte wohl das Auffinden der Quellen erschweren.

Der Nächste, der dann als Übersetzer der Novelas ejemplares Betracht kommt, ist der Nürnberger Georg Philipp Harsdörfer. - hat sich sicher durch eine große, allerdings planlose Belesenheit den Literaturen der Alten, Franzosen, Italiener und Spanier, und arch die leichtfaßliche, „spielende" Art und Weise, wie er diese berall gesammelten Lesefrüchte dem breitesten Publikum zugänglich lachte, große Verdienste um unsere Literatur erworben. Doch ätten sie viel größer sein können, wenn Harsdörfer diese Kenntisse geordnet, vertieft und geprüft der Öffentlichkeit übergeben, venn er nicht immer nach Art seiner unglücklichen Vorbilder Pierre Camus und Girolamo Bargagli die „Ergötzlichkeit" in den Vordergrund geschoben hätte, und wenn ihm ein wenig mehr Achtung zu eigen gewesen wäre vor dem Schaffen und Geschaffenen großer Meister.

Wenn man jetzt die Sammlungen durchmustert, die Harsdörfer unter meist marktschreierischen Titeln herausgegeben hat, so ist man oft erstaunt über die Unmenge edelsten Rohmaterials, das dort zusammengetragen ist. Hat Harsdörfer doch die Dramen, Romane und Novellen der verschiedensten Literaturen durchwühlt, um dann ihren Inhalt seinen Lesern meistens in wenigen, oft kahlen und platten Worten zu erzählen.[1]) So hat er auch die Novelas ejemplares geplündert, die nach dem Quellenverzeichnis, das er seinen Gesprächspielen angehängt hat,[2]) ihm in der Ausgabe Venezia 1616 bekannt gewesen sind.

Ich sage geplündert, denn von den sieben Novellen, die er inhaltlich wiedergibt, ist keine einzige wirklich getreu übersetzt; manche sind nicht nur in der Form, sondern auch inhaltlich geändert. Und doch hatte Harsdörfer durch seine Übertragung der

[1]) „Sein Interesse galt dem Roh-Stofflichen der Erzählung in besonderem Maße, und dies nur in referierender Weise, ohne Eigenes bieten zu können." A. Krapp, Die ästhetischen Tendenzen Harsdörfers. Berlin 1904. S. 5. [2]) A. Farinelli hat seine spanischen Quellen zusammengestellt in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, 1892, S. 169 ff.; vgl. dazu J. Schwering, Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland. Münster 1902. S. 72 ff.

Diana des Jorge de Montemayor[1]) bewiesen, daß in ihm ein Übersetzer stecke. Als solchen hat er sich denn auch in den eingestreuten Gedichten, die ich im nachfolgenden zum Abdruck bringe, bewiesen.

Andererseits müssen wir aber auch wieder bedenken, wie wenig literarisches Autorenrecht damals Gültigkeit hatte, wie frei fast alle Übersetzer den vorliegenden Text nach ihrer Eigenart veränderten, auf den „teutschen Meridian visierten"[2]) oder „auf ein desto annemblichern Teutschen Form accomodirten."[3]) So wird man Harsdörfers ungenaue, und mangelhafte Übersetzungsweise bedauern, aber sie doch aus Charakter und Gepflogenheit der Zeit in etwa entschuldigen müssen.

Zuerst erwähnt Harsdörfer die Novelas ejemplares in seinen „Frauenzimmer-Gesprächspielen", Nürnberg 1644—1649. In der mir vorliegenden Ausgabe von 1657 läßt er im 65. Gesprächspiel „Die Tapezereien" (Teil 2, S. 114) Degenwerth als Beispiel für die Wahrheit des Wortes: Blut ist dicker als Wasser „Die Geblütsregung" erzählen, die in wenigen Worten den Inhalt der Novelle La fuerza de la sangre skizziert. Und im 74. Gespräch „Der Torheit Lob" erwähnt er die Novelle El licenciado Vidriera mit den Worten: „... daß in Spanien ein Licentiat ihm aus schwermütigen Gedanken eingebildet, er sey gantz von Glas, und hat jederman, der sich zu ihm nahen wollen, gebetten, daß man ihn ja nicht anrühren oder zerbrechen, sondern mit Stroh fleissig einwickeln solte...."

Ausführlicher hat sich Harsdörfer dann mit den Novellen des Cervantes befaßt in seinem „Großen Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte", Frankfurt 1653.[4]) „Die Wahnsinnigen" (Nr. 125. I, 272) gibt eine Zusammenstellung närrischer Taten und Menschen. Nachdem Harsdörfer den Don Quijote angeführt, erwähnt er den licenciado Vidriera mit einigen Worten und fügt hinzu: Hiervon ist zu lesen La Novela del Licenciato vedriera (!) en las Novelas exemplares del Cervantes Saavedra, auß welches quichote auch vorhergehendes erstes genommen.

---

[1]) Vgl. die Probe bei Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Straßburg 1898. S. 244. [2]) J. Fischart auf dem Titel seiner Geschichtsklitterung 1575. [3]) Ägidius Albertinus in der Einleitung zu seiner „Historia vom Ursprung der Ketzereyen". 1614. [4]) Th. Bischoff, Harsdörfer, Nürnberg 1894, zitiert ebenfalls diese dritte Auflage. Nach demselben erschien die erste Auflage 1650, die zweite 1651.

El casamiento engañoso wird in einem jämmerlichen Auszug wiedergegeben im „Gegen-Betrug“ (Nr. 115. II, 54 ff.). Harsdörfer erzählt nur kurz die Heirat des Soldaten, um dann die gegenseitigen Betrügereien in recht platter Weise — seinen falschen Ketten, Münzen usw. entsprechen ihre falschen Zähne, Haare, Brüste – um so weiter auszuspinnen. El coloquio de los perros fehlt.

Besser hat Harsdörfer dann den Inhalt von La fuerza de la sangre erzählt in der „Regung deß Geblüts“ (Nr. 135. II, 124 ff.). Diese Wiedergabe hat mit der kurzen Inhaltsangabe in den Frauenzimmergesprächspielen nach Form und Einkleidung nichts gemein; wir werden ruhig annehmen dürfen, daß der Vielschreiber Harsdörfer sich seiner früheren Behandlung dieses Stoffes schon gar nicht mehr erinnert hat. Besonders treffende Vergleiche sind wörtlich übersetzt und manche hübsche Naturschilderungen ungekürzt herübergenommen. Sehr bezeichnend für die Charakteristik Harsdörfers und auch seiner Leser ist seine Übersetzung folgender Stelle: Y adverte hija, que mas lastima una onza de deshonra publica, que una arroba[1]) de infamia secreta; „ —... öffentliche Schande, von welcher ein Quintlein schwerer ist, als ein Centner heimlicher und wider willen begangener Unehre“. Damit hat diese, den hohlen, äußerlichen Ehrenkodex der Spanier scharf kennzeichnende Äußerung eine sehr „moralische“ Verdeutschung erfahren.

Eine kurze Inhaltsangabe der Novelle La señora Cornelia gibt „Der Findling“ (Nr. 149. II, 173 ff.). Das lustige Intermezzo mit der Geliebten des Pagen, die auch zufällig Cornelia heißt, läßt Harsdörfer fort, und auch die heuchlerische Verstellung des Herzogs, bevor er Lorenzo von der glücklichen Entdeckung seiner Schwester erzählt – Cervantes selbst nennt es einen geistvollen und köstlichen Streich —, suchen wir vergebens; sonst ist die Novelle vollständig und teilweise recht witzig erzählt. Die verhunzte Wiedergabe der Namen (Antonio von Yhunea statt Isunza (Ysunça), Bolonia oder Bononia statt Bologna) ist wohl durch die nachlässige Vielschreiberei Harsdörfers zu erklären.

Eine gute Wiedergabe hat dann „El zeloso estremeño“ gefunden unter dem Titel: Die betrogene Eifersucht (II, 211 ff., Nr. 157). Die an manchen Stellen direkt wörtliche Übertragung gibt auch das

[1]) Arroba ist ein Gewicht von 11,5 Kilogramm.

Lied der Marialonso in einer, allerdings sehr freien Verdeutschu
Als „Liedlein einer Schäferin“ hat Harsdörfer dieses Gedicht be
1644 in seinen Frauenzimmer-Gesprächspielen gebracht (IV. T
S. 151. Gespräch: Die Poeterey), mit einem einfachen Notentext i
zwei Stimmen. Hier ist das Lied verbessert und vermehrt (di
sechste Strofe ist hinzugekommen).[1]) Ich gebe im folgenden neb
dem spanischen Text Harsdörfers zweite Übertragung:

Madre, la mi madre,
¿Guardas me poneis?
Que si yo no me guardo,
No me guardareis.

Dicen que está escrito,
Y con gran razon,
Ser la privacion
Causa de apetito:
Crece en infinito
Encerrado amor;
Por eso es mejor
Que no me encerreis:
Que si yo....

Si la voluntad
Por si no se guarda,
No la haran guardar
Miedo o calidad:
Rompera en verdad
Por la misma muerte,
Hasta hallar la suerte
Que vos no entendeis:
Que si yo....

Quien tiene costumbre
De ser amorosa,
Como mariposa
Se ira tras su lumbre,
Aunque muche dumbre
De guardas le pongan,
Y aunque mas propongan
De hacer lo que haceis:
Que si yo....

1. Mütterlein, was wolt ihr sag
mich trift es am meisten an,
weiß ich nicht was ist ein Mann,
dessen Herrschaft man muß trage
umsonst ist des Hüters Wacht,
nehm ich mich nicht selbst in ach

2. Sagt mir nicht von Ehrverbinde
daß die Liebe doll und blind;
sie ist auch ein kluges Kind,
das kann manche Ränk erfinden.
Umsonst....

3. Daß, so man dem Kind verbiet
danach lüstert es vielmehr:
es ist eine schlechte Lehr,
die der Lehrer nicht verhütet.
Umsonst....

4. War ist es, das ehlich Leben
blühet mit hertzsüsser Freud,
und nach mancher Trauerzeit,
pflegets saure Frucht zu geben.
Umsonst....

5. Eh die Jahre sich verkehren,
eh der Winter rückt heran,
eh die Lieb erkalten kan,
sollen Menschen Menschen mehren.
Umsonst....

6. Der die Liebe hat verglichen
einem eingezwängten Brand,
wußte, daß durch Zwang und Band
sie noch niemals ist gewichen.
Umsonst....

[1]) Der Musenalmanach von 1771 brachte eine Übersetzung dieses Gedichtes von A. G. Kästner mit Musik von Benda. Auch A. W. v. Schlegel hat es unter dem Titel „Die Schalkhafte“ übersetzt. (Werke, herausgegeben von Böcking. Leipzig 1846. IV, 194.)

Es de tal manera
La fuerza amorosa,
Que a la mas hermosa
La vuelve en quimera,
El pecho de cera,
De fuego la gana
Las manos de lana
De fieltro las pies:
Que si yo....

7. Mütterlein, ich wolt euch rahten,
daß ihr mich berahten solt:
keinem alten bin ich hold;
darum last mir den Soldaten,
er ist meine sichere Wacht,
der mich nehmen wird in acht.

Zu einem großen Teil in engster Anlehnung an den Wortlaut des Cervantes (La illustre fregona) ist auch „Die Edle Dienstmagd“ (II, 217 ff., Nr. 158) gehalten, z. B. die Schilderung des Mädchens:

Cervantes: es dura como un marmol, y zaraheña como villana de Sayago, y aspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año.

Harsdörfer 419: Sie hat ein Angesicht wie Ostern, ein paar Wangen wie man die gute Zeit mahlet, ihr Hals ist weiß und glat wie Marmol, aber ihre Wort sind rauh wie Brennessel.

Und Harsdörfer fährt da fort: „Sie were zu einer Ertzbischoffin schön genug, *und solte sich der Priester Johann in sie verlieben.*“ Auch Cervantes bezeichnet sie als „ein Kleinod für einen Erzpriester“, aber der Hinweis auf „Priester Johann“ fehlt. Es ist dies jedoch ein bei Cervantes im allgemeinen nicht selten angewandter Ausdruck da, wo eine beliebige, als typisch bekannte Persönlichkeit bezeichnet werden soll. Daß Harsdörfer sie an dieser Stelle anführt, beweist, daß er mit der Schreibweise des Cervantes vertraut war und in seinen Geist sich eingelebt hatte. Das etwas dunkle Liebesgedicht des Thomas hat Harsdörfer mit Ausnahme der dritten Strofe recht gut übersetzt:

¿Quien de amor venturas halla?
El que calla.
¿Quien triunfa de su aspereza?
La firmeza.
¿Quien da alcance a su alegria?
La porfia.
Dese modo bien podria
Esperar dichosa palma,
Si en esta impresa mi alma
Calla, esta firme y porfia.

Wer macht ihm die Lieb zu eigen?
der kan schweigen.
Was macht von der Liebe scheiden?
stetig leiden.
Was würckt Lieb in unsren Hertzen?
Freud und Schmertzen;
Also hab' ich noch zu hoffen,
daß die Liebe mir steh offen,
weil ich schweig und leide Schmerzen.

¿Con quien se sustenta amor?
Con favor.
Y con que mengua su furia?
Con la injuria.
Antes con desdenes crece?
Desfallece.
Claro en esto se parece
Que mi amor será immortal;
Pues la causa de mi mal
Ni injuria, ni favorece.

Descubrire mi pasion?
En ocasion.
Y si jamas se me da?
Si, hara.
Llegara la muerte en tanto.
Llegue a tanto
Tu limpia fe y esperenza,
Que en sabiendolo Costanza
Convierta en risa tu llanto.

Wardurch kan die Lieb erhalten
durch veralten.
Was bringt in der Liebe Sch[illegible]
unbegnaden.
Was kan Haß auß Liebe ma[illegible]
Treu verlachen.
Eh die Flügel schnellen Zeit
zu deß Alters Ungnad leiten,
solt ihr meiner Treu nicht lache[n].

Sonnenschein nach Ungewitter.
süß nach bitter.
Hoffnung bringet nach bereuen
das erfreuen,
Und so manches Liebesplagen
bringt behagen.
Wol Constantia wird sehen,
daß mein bitters Liebesflehen,
bringt erfreuen und behagen.[1])

In der Novelle „Die adelichen Comödianten" (II, 316–3[illegible] Nr. 185) taucht dann zum ersten Male der später so oft behandelte Preziosenstoff in unserer Literatur auf.[2]) Allerdings fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt, die Zigeuner haben sich in italienische Komödianten verwandelt, die von den Niederlanden aus über Brüssel Dünkirchen zur See nach Mailand fahren; die Namen sind alle geändert; der dem Ritter zugeschobene Diebstahl, seine Verhaftung usw. fehlt; die Lösung ist einfach die, daß nach der Hochzeit des Liebespaares, dessen Herzen auf dem engen Schiff sich finden, die Alte die vornehme Herkunft des vermeintlichen Komödiantenweibes aufklärt, worauf beide von ihren Eltern freudig wieder aufgenommen werden.

In erkennbarer Form bietet diesen poetischen Stoff der gitanilla de Madrid dann einige Jahre später ein Hochzeitskarmen. Wie

[1]) Denselben Strofenbau wendet Harsdörfer schon an bei einem Gedichte in seinen Frauenzimmer-Gesprächspielen, 4. Teil, 161. Gespräch. Er fügt dort hinzu, er habe als erster „diese Reimart aus eines Spaniers Gedicht abgesehen, und bedünket mich, daß sie zum Gesang gar schicklich seye" (S. 118). Gemeint ist mit dem „Gedicht des Spaniers" wohl die Diana des Jorge de Montemayor, die Harsdörfer 1646 übersetzt hat. [2]) Die späteren Behandlungen dieses Themas bespricht Wolfgang von Wurzbach in seiner interessanten Studie: Die Preziosa des Cervantes; diese Zeitschrift I, 391–420.

die Widmung verrät, erschien es im Jahre 1656 unter Titel:

Tim. Ritzschens verteutschte Spanische Zigeunerin | Aus dem Holländischen J. C.,[1]) das den Stoff des Cervantes in 1340 Zwölfzeilern uns poetisch erzählt.

Timotheus Ritsch ist eine vollständig unbekannte Persönlichkeit, und man vermutet deshalb, daß er mit dem Leipziger Buchdrucker Gregor Ritsch identisch sei, der geistliche Poesien und Gelegenheitsgedichte geschrieben hat.[2])

Der Holländer J. C., den er als seine Quelle nennt, ist Jakob Cats,[3]) der zu Ende des 17. Jahrhunderts sich in Holland einer großen Beliebtheit als Gelegenheitsdichter und Übersetzer erfreute und auch jetzt noch als Vater Cats weiteren Kreisen bekannt ist. Damals genoß er auch in Deutschland als populärer Erzähler Ansehen. Hofmann von Hofmannswaldau hebt in dem bemerkenswerten literar-historischen Exkurs, den er in der Vorrede zu seinen »Deutschen Übersetzungen und Gedichten« gibt,[4]) Cats als einen der berühmtesten der holländischen Dichter hervor, der in seinem »Ehestand und Trauring eine reine Redensart führe und von erbaulichen Sachen handle«; treffender nach heutigem Geschmack nennt ihn Georg Philipp Harsdörfer den »Dichter der satten Tugend und zahlungsfähigen Moral«.[5])

---

[1]) Das Werkchen ist zusammengeheftet mit »Tim. Ritzschens Verteutschter Jungfer-Marck | Aus dem Holländischen J. C.« [2]) Vgl. Gervinus. 4. Aufl., III, 263. [3]) Er lebte von 1577—1660. Seine zahlreichen und oft aufgelegten Werke wurden 1700 in einer prächtigen Gesamtausgabe zusammengefaßt, die von Lamsveld illustriert ist. Vgl. Jonckbloets Geschichte der niederländischen Literatur. Leipzig 1872. II, 333, und Winkel, J. ten., De invloed der Spaansche letterkunde op de Nederlandsche..., Tijdschrift vor N. tall en letterkunde. Leyden 1881. S. 84. [4]) Breslau 1673. [5]) Elfte Stunde des II. Teiles seines »Poetischen Trichters«. Nürnberg 1648, bei W. v. Wurzbach a. a. O. S. 410. — Daß Cats mit seinen Erzählungen in erster Linie lehrreiche Zwecke verfolgt, beweisen die jeder Erzählung angehängten Dialoge zwischen Philogamus und Sophronisce. Seine Bearbeitung der Gitanilla regt ihn z. B. u. a. zur Besprechung folgender Fragen an: Of het een Christen mensche geoorloft is met een Heijden in houwelick te treden. Orspronck van de Santloopers, die wij Heijdens noemen. — Auch Ritzsch hebt im Schlußvers des einleitenden Sonetts als Grundtendenz hervor: Noch hält die Zucht und Tugend Oberhand.

Dieser veröffentlichte 1637 S' Weerelts Begin, Midden, Eijnde, Besloten in den Trou-Ringh, met den Proef-Steen van den Selven, eine Sammlung von Verserzählungen, aus denen Seldsaem trougeval tusschen een Spaens edelman en een Heijdinne als eine der besten hervorragt.

Der Stoff ist der gleiche wie ihn Cervantes in seiner „gitanilla de Madrid“ erzählt, und man ist infolgedessen stets der Ansicht gewesen, daß Cats hier den Versuch gemacht habe, die spanische Novelle in holländischen Versen wiederzugeben. Meiner Ansicht nach mit Unrecht.

Es existierte nämlich schon vor Cervantes eine poetische Darstellung dieses Stoffes, der Cervantes selbst am Schlusse seiner Novelle Erwähnung tut mit den Worten: ... y de tal manera le escribio el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durara la fama de la Preziosa mientras los siglos duraren.

Diese Profezeiung ging nicht in Erfüllung; selbst Ticknor bekennt, einen Dichter Pozo nicht zu kennen und Wolfgang v. Wurzbach sprach infolgedessen die Vermutung aus, es könne hier ein Druckfehler vorliegen und Cervantes den Theaterdichter Damian Salustio del Poyo gemeint haben.[1])

Und doch hat es einen Dichter Pozo gegeben; denn Cats selbst bezeichnet am Schlusse seiner Erzählung eben diesen Pozo als seine Quelle mit den Worten: Den vermaerden Schrijver Doctor Pozzo wort geseijt in't Spaens dese Historie beschreven te hebben. Wohl durch den falschen, verdruckten Namen Pezzo, den Ritsch am Schlusse seiner Verse nennt, ist dieser Zusammenhang bisher unbeachtet geblieben.

Bei der Unselbständigkeit, die Cats stets seiner Vorlage gegenüber an den Tag legt, werden wir ruhig annehmen dürfen, daß er seine 1637 erschienenen Verse im engen Anschlusse an die Pozos, welche bei Herausgabe der Novelas ejemplares 1613 bereits bekannt waren, geschrieben hat, so daß dadurch nicht allein die Existenz des von Cervantes erwähnten Preziosensängers Pozo, sondern auch mit ziemlicher Sicherheit Form und Inhalt seiner Verse bekannt wären.

[1]) W. v. Wurzbach a. a. O. S. 397. Und hierfür sprach auch der Umstand, daß Poyo von Cervantes im zweiten Kapitel seines Viaje al parnaso besonders hervorgehoben wird.

Da Ritsch die Erzählung Cats fast wörtlich wiedergibt, so genügt es, hier den Inhalt seiner Verse in kurzen Umrissen, hauptsächlich den Abweichungen von Cervantes zu skizzieren.

Während dieser uns in medias res führt, erzählt Cats und mit ihm Ritsch in chronologischer Reihenfolge: Zunächst den Raub der Preziosa, ihr Leben bei den Zigeunern und ihre große Berühmtheit, die sowohl auf ihrer blendenden Schönheit beruht als auch auf ihrem ärztlichen Können, von dem eine lange Geschichte einer kranken Giralde uns bewundernd berichtet[1]; dann das Leben Don Juans, der auf der Jagd verirrt, Preziosa singen hört[2]) und sich in sie verliebt. Er sucht sie für sich zu gewinnen, doch sie weist ihn zurück: „Ich weiß es, was man sucht, Wenn man mir Gunst verspricht; Doch, seyd ihr gleich der Fuchs, ich bin der Rabe nicht.“ Da freit er sie zum Eheweib. Sie stellt die bekannten Bedingungen: „Zwey Jahrlang müsset ihr in unsrer Rolle leben – Und unsern Regeln euch vollkömmlich untergeben.“ Während des Cervantes Held mit diesen Bedingungen bald zufrieden ist, sucht Don Juan seine Liebe zu bekämpfen in Monologen, in denen er sich selbst und „die schlechte Zigeunermagd“ beschimpft:

Soll meinem grossen Stamm ich solche Schand auffthun,
Und mir ein Heydnisch Weib in meinen Armen ruhn?
Soll ich zu Hohn und Schmach der schönen Christen-Frauen
Mich mit so leichter Brut noch endlich lassen trauen?
Nein, nein, O grosser Muth, das thust du nimmermehr,
Hab acht auf deines Vaters Haus und auff dein eigen Ehr.
(Vers 447–452.)

Doch schon bald philosophiert er anders:

Was aber wil ich viel mein jung Gemüthe plagen,
Und mein betrübtes Herz in solche Fesseln schlagen?
Ich seh' es klar genug, wie alles solte gehn,
Wer aber kann der Lieb und Jugend widerstehn?

Und mit dem bei Cats unvermeidlichen Hinweis auf die alten Götter und ihre Liebesabenteuer („Was Götter thun, das kan nicht Schande seyn“), begibt er sich zu den Zigeunern, die ihn als Ancaeus[3])

---

[1]) Dieser Exkurs fehlt bei Cervantes. [2]) Ihr zwanzigstrofiges Gedicht abgedruckt bei Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Münster 1895. S. 85 ff. Vgl. dazu Farinelli in der Revista critica 1897. [3]) Den Namen hat Ritsch geändert, bei Cats heißt er, wie auch bei Cervantes, Andreas.

in ihre Reihen aufnehmen. Nun verläuft die eigentliche Handlung wie bei Cervantes. Die Episode von Don Sancho fehlt vollständig; die Wirtstochter, die sich in Andreas verliebt, und abgewiesen, ihn als Dieb verhaften läßt, ist aus einer einfachen Juana Carducha in ein Edelfräulein Vacuna[1]) verwandelt, die nun neben dem Schmerz abgewiesener Liebe auch noch das bittere Gefühl verschmähter Herablassung an ihm ausläßt. Die alte Zigeunerin, die bei Cervantes keinen Namen führt, nennen Cats und Ritzsch Majombe.

Die ganze Verserzählung liest sich hübsch und flott und war als Hochzeitskarmen wohlgeeignet. Die Verse Cats sind teilweise von beachtenswerter Klangschönheit und sprichwörtlicher Prägnanz des Ausdruckes. Die deutsche Übersetzung ist, wenn man von unbedeutenden Ungenauigkeiten absieht, eine oft allzu wörtliche aber gute Wiedergabe des holländischen Originals.

Die Auszüge, die Harsdörfer von den Novellen des Cervantes gegeben hat, erlebten teilweise einen Nachdruck in einem sonderbaren Buche, das im Jahre 1700 erschien unter dem Titel:

Der Alten und Neuen Spitzbuben Und Betrieger Boßhafften und Gewissenlosen Practiquen, und andere viele list- und lustige Welthändel. Beschrieben, nicht zur Nachfolge, sondern zur Ergetzlichkeit... 1700. o. O.

Das Buch erschien in zwei Teilen und ist eine wahre Fundgrube aller erdenkbaren Mord-, Raub- und Schauergeschichten. Neben aktuellen Sensationsprozessen, in denen lange Biographien von Dieben und Totschlägern gegeben werden, neben Berichten über Leben, Sprache und Geheimnisse der Gauner sind auch einige kurze Erzählungen der Aufnahme gewürdigt worden. Der erste Band enthält die Novellen El casamiento engañoso und La illustra fregona unter den Titeln „Der listige Gegen-Betrug“ (Nr. 159) und „Das listige Kennzeichen“. Beides sind wörtliche Nachdrucke von Harsdörfers „Gegenbetrug“ und „Edle Dienstmagd“. Im zweiten Bande (S. 591 ff.) ist dann unter den Titeln: „Die betrieglichen und in die Zunfft der Spitzbuben auffgenommenen Spieler“ und „Der Spitzbuben Zunfft und Brüderschafft“ Ulenharts Bearbeitung von Rinconete y Cortadillo fast wörtlich wieder nachgedruckt worden. Der Zuckerbastel hat sich in Postel verwandelt und die beiden Helden nennen sich Hanß

[1]) Cats hat den Namen Gohanna beibehalten.

Storch und George Haußmann; bei der Aufnahme in „des Postels Zunfft“ werden die Namen geändert in Hänsel Storchschnabel und George Haußdorff. Dies zweibändige Werk, das schon in der Einleitung das Leben und Treiben der Diebe in Anlehnung an Ulenharts Text schildert, ist jedenfalls ein interessanter Beweis dafür, daß die Ritter- und Räuberromantik, die hundert Jahre später ihre literarische Blüteperiode feiern sollte, zu allen Zeiten in den ungebildeteren Kreisen einer großen Beliebtheit sich erfreut hat.

Ungefähr hundert Jahre nach Erscheinen der Novelas ejemplares hat dann der schon zweimal freibearbeitete Preziosenstoff eine vollständige Prosaverdeutschung gefunden. Sie ist auf dem Wege über Italien zu uns gekommen und steht verborgen in einer Lazarilloübertragung vom Jahre 1701, wo mich der Zufall sie finden ließ. Der Titel des Werkchens lautet: Lebens-Beschreibung des Lazarili von Tormes, oder Einige artliche Erzehlungen und Begebenheiten etlicher Welt-Händel | so sich im itzigen 1700 Seculo begeben; Aus dem Italiänischen übersetzet von ARaldo. Freyburg A 1701.[1])

In der Vorrede bestätigt der unbekannte Übersetzer nochmals die Titelbemerkung „aus dem Italiänischen übersetzet“; er werde jedoch „viel unnöthige Sachen mit Stillschweigen übergehen | und in möglichster Kürtze | dergleichen unser Seculum erfordert | den Lazarili jedermann vor Augen stellen“. Als Vorlage diente Barezzo Barezzis Lazarillo-Übersetzung: Il Picariglione Castigliano cioè la Vita di Lazariglio di Tormes... In Venetia, presso il Barezzi 1622.

Barezzo Barezzi wurde in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Cremona geboren, lebte etwa von 1600 – 1630 als Buchdrucker in Venedig und hat als fleißiger und gelehrter – leider aber auch ungenauer – Übersetzer besonders spanischer Werke sich um die Literatur seines Landes nicht unverdient gemacht. Er übersetzte 1615 die beiden Schelmenromane Gusman de Alfarache und die Picara Justina, 1622 den Lazarillo de Tormes; 1626 erschien in seinem Verlage Il Novelliere Castigliano di Michiel di Cervantes Saavedra, der nach dem Stande der Cervantes-Forschung in Italien die erste Übertragung aus den Novelas ejemplares brachte, die

[1]) Das einzige mir bekannte Exemplar dieser Ausgabe (8°) befindet sich in der Herzoglich Anhaltischen Bibliothek zu Dessau. Es ist mit einem hübschen Stich geschmückt.

Novellen Coloquio de los perros, Amante liberal, Rinconete y Cortadello, La illustre fregona. Und doch hatte Barezzo Barezzi bereits in seiner Lazarilloübersetzung (1622) die gitanilla de Madrid hinein verschmolzen. Er beginnt ihre Wiedergabe im 18. Kapitel seines Werkchens: La scudiero terzo Padrone di Lazariglio da principio a narrare un avenimento maraviglioso, d'una bella Cinganetta, e alcune gratiose canzoni nella favella Castigliana; und motiviert die Einschiebung ganz glücklich damit, daß die Bestürzung des in heller Angst vor dem Leichenzuge geflohenen Lazarillo (III. tratado) dadurch beruhigt werden solle.

Barezzo Barezzi teilt die Erzählung in neun willkürliche Kapitel (18–26, S. 130–221) und zerstört den Fluß der Erzählung leider allzuoft durch langweilige Moralisationen und Diskurse, die mit besonderer Vorliebe den religiösen und sagengeschichtlichen Stoffen des Altertums entlehnt sind. Als Dichter scheint der Übersetzer sich aber nie versucht zu haben, denn auch hier nimmt er, wie in all seinen Übersetzungen aus dem Spanischen, die Gedichte des Cervantes in der Ursprache in seinen Text herüber. Im übrigen ist seine Übertragung vollständig und genau.

Leider nicht ganz so genau ist die deutsche Übertragung Araldos. Er hat mit ganz richtigem Gefühle erkannt, daß die geschwätzigen Moralisationen des glaubenseifrigen Italieners und seine mit Gelehrsamkeit gefüllten Exkurse dem deutschen Lesepublikum um 1700 wohl kaum gefallen würden. Und wir müssen ihm zugestehen, daß er oft mit so glücklichem Takt seine Vorlage korrigierte, daß der ursprüngliche Text des Cervantes fast genau wieder in seine Rechte tritt. Aber an zwei Stellen hat seine Methode, „unnöthige Sachen mit Stillschweigen zu übergehen" (Vorrede, S. 3 und 4), doch den Gang der Erzählung gestört: zunächst im Anfange, wo Araldo die beiden Kapitel 18 und 19 des Barezzi (18. Lo scudiero terzo Padrone di Lazariglio da principio a narrare un avenimento maraviglioso, d'una bella Cingetta, con alcune gratiose canzoni nella favella Castigliana, und 19. Si tratta della bellezza e dell' accorto sapere di Gratiosa Cinganetta; e della buona ventura, ch'ella diede ad una Dama) in eins zusammenzieht: „Der Spanische Edelmann und dritte Patron des Lazarili | erzehlet ihm eine wunderliche Begebenheit von einer Zigeunerin | nachdem er zuvor eine kleine Beschreibung giebt derer Eigenschafft | so die Zigeuner an

haben";[1]) und ferner am Schlusse, wo er die im Original so
che Episode von Don Sancho durch die Fortlassung des Zwie-
ıges ziemlich wirkungslos macht. Zwar hat er die Entschuldigung,
er, wie auch an andern Stellen, die von Barezzi in spanischer
che übernommenen Verse nicht habe übersetzen können, aber er
: sie ja spanisch wiedergeben können, wie er es mit den beiden
schen Gedichten: Quando Gratiosa el panderete toca und
ezita auch getan hat. Hier vermögen wir ihn für seine treuherzige
schuldigung: „Sie sangen wechselweiß unterschiedliche Verse |
che geliebter Kürtze halben hieher zu setzen unnöthig achte..."
künstlerischen Rücksichten Verzeihung nicht zu gewähren.

Nach seinem Vorbilde Barezzi hat auch Araldo Preziosa in

[1]) Die Überschriften der folgenden Kapitel lauten:

18. Ein vornehmer Spanischer Edelmann und eintziger Sohn verliebt h in die schöne vermeinte Zigeunerin | Gratiosa genannt | verspricht ihr ı Zigeuner zu werden | damit er sie heyrathen kann. Wird viel von der :be | Erbarkeit | Macht des Goldes und denen Poeten discuriret.

19. Die schöne Zigeunerin Gratiosa redet weitläuffig mit dem kühnen ıvalier | in welchen verliebten Gesprächen | Schertzen und Vexirungen | sich ie durchdringende Lebhafftigkeit ihres Verstandes hervor thut.

20. Der verliebte kühne Cavallier verlässet alles | und wird ein Zigeuner. lan erzehlet die Ceremonien welche die Zigeuner haben | wenn sie Neulinge ı ihre Zunfft aufnehmen. | Ihre Gesetze und Gewohnheiten: Und ein schönes .iebes-Gespräch welches die Gratiosa mit ihrem Cavallier führte.

21. Was die Liebe vor Gewalt habe. Es werden die bosen und arg-istigen Geberden der Zigeuner erzehlet. Von den ansehnlichen Qualitäten | ınd von der Schönheit der Gratiosa erschallet das Gericht. Folget die Er-ıehlung einer wunderlichen Begebenheit von einem unbekannten Menschen | so sich in die schöne Zigeunerin Gratiosa verliebt.

22. Der Cavalier der Gratiosa steht in eyfersüchtiger Furcht | vernimt die wahre Ursach der Ankunfft des Gebissenen. Folgen allerhand lustige Discurse darinnen. Werden traurige und spaßhaffte Zufälle | nebst andere denkwürdigen Sachen erzehlet.

23. Der Cavallier | und der von Hunden gebissene | samt der Gratiosa schöne Zigeunerin | führen allerhand verliebte Discurse. Wird der unglückliche Fall des Cavaliers erzehlet | welcher | indem er einen unverschämten Weibsbild entgehen will | in die Gefängniß geräth.

24. Der Cavallier wird verächtlich in Eisen und Banden geschlagen | nach Murcia geführt; Gratiosa verläßt ihn nicht. Folgen allerhand Begebenheiten. Die alte Zigeunerin Gattina entdeckt dem Gouverneur, daß die Gratiosa seine Tochter | und der Cavalier eine adliche Person sey; und endlich wird das Hochzeitsfest mit Frolocken der gantzen Stadt celebrieret.

Gratiosa verwandelt, die namenlose Pflegemutter (gitana vieja de Cervantes) heißt Gattina. Don Juan wird nur als „kühner Cavalier" bezeichnet und tritt neben Gratiosa stark in den Vordergrund.

Wir dürfen annehmen, daß der unter dem Decknamen Araldo verborgene deutsche Übersetzer sich keineswegs bewußt gewesen ist, eine Novelle des Cervantes dem deutschen Volke zum ersten Male in verhältnismäßig guter Weise dargeboten zu haben. Er wird von der spanischen Literatur keine genauere Kenntnis gehabt haben, wie von der Sprache auch, die er nicht beherrschte. Denn wo Barezzi spanische Verse italienisch wiedergibt, verdeutscht auch Araldo (S. 42), wo Barezzi den spanischen Text beläßt, übersetzt Araldo nie; sogar seine Wiedergabe der beiden oben genannten spanischen Gedichte ist von Druckfehlern entstellt.

Anders ist es mit Barezzo Barezzi. Er war ein genauer Kenner spanischer Sprache und Literatur und hat wohl aus künstlerischen Gründen diese Novelle seiner Lazarilloübertragung eingefügt. Daß 1626, also vier Jahre nach der Übertragung des Lazarillo, im Verlage Barezzis mehrere Novellen des Cervantes erschienen, habe ich bereits erwähnt; aber beachtenswert, besonders auch für die italienische Cervantesforschung, dünkt mich doch, daß Barezzi schon 1622 vor dem Erscheinen der ersten italienischen Ausgabe den Don Quijote kannte. Das beweist seine Übertragung folgender Stelle aus der gitanilla de Madrid: ... y determinaron de torcer el camino á mano izquierda, y entrarse en la Mancha, y en el reino de Murcia (Novelas ejemplares, Paris 1838. S. 40). – ... e deliberarono di torcere il viagguio a mano sinistra, y entrare nella Manchia, patria di Don Quisoto nel Regno di Murcia. Zwar ist die erste italienische Ausgabe L'ingegnoso Cittadino, Don Chisciotte della Mancia auch 1622 erschienen, doch erst, wie die Vorrede zeigt, im August, während Barezzis Werk bereits im Januar abgeschlossen war.

So ist diese Arbeit Barezzis für die Cervantesforschung Italiens, die als erste Übertragung der gitanilla meines Wissens immer noch die in der ersten Gesamtausgabe von 1875 ansieht,[1]) von großer Bedeutung, während die Übertragung Araldos als Sache des Zufalls für uns Deutsche nur geringeres Interesse hat.

---

[1]) So auch die monumentale, abschließende Arbeit Leopoldo Rius', Bibliographia critica de las obras de Miguel de Cervantes unter Traducciones italianas de las novelas ejemplares.

Inzwischen, ungefähr hundert Jahre nach Erscheinen des Don uijote, war Cervantes auch in Deutschland bekannter geworden. :hon 1621 hatte Pahsch Bastel von der Sohle ein Bruchstück des uijote verdeutscht, 1682 war das Werk über Frankreich (Filleau e Saint-Martin) vollständig zu uns gekommen und 1696 war sogar :hon eine wertlose Nachahmung des Ritters von der Mancha in lürnberg erschienen. So kannte man aber Cervantes fast nur als den 'erfasser des Don Quijote. Die erste mir bekannte, auf wissenschaftliche ehandlung Anspruch machende, biographische Notiz über Cervantes teht im „Grossen Vollständigen Universalen Lexikon aller Wissenchaften und Künste" 1733, Bd. V, und enthält nichts über die No'elas ejemplares, ebensowenig wie die literarisch-historische Einleitung, lie die nächste Quijoteübersetzung (Leipzig 1734) bringt.

So kam dann als nächste der Novelas ejemplares El caramiento engañoso zu uns — als Lustspiel, und zwar als Übertragung aus dem Dänischen Ludwig von Holbergs unter dem Titel: Heinrich und Pernille.[1]) Auch Johann Jakob Bodmer bespricht noch 1741 in seiner „kritischen Betrachtung über die poetischen Gemählde der Dichter" Cervantes nur als den geistreichen und witzigen Verfasser des Quijote und Lessing ist schließlich der erste, der nach Erscheinen (1752) der „Satyrischen und lehrreichen Erzählungen von Cervantes", die Conradi auf Grund der französischen Ausgabe F. de Rossets und d'Audigniers (1615) besorgte, im Jahre 1753 auf die hervorragende poetische Bedeutung der Novelas ejemplares aufmerksam machte. Es ist tief zu bedauern, daß Lessing seinen Plan, des Cervantes Novellen zu verdeutschen, nicht hat ausführen können.

Erst das Jahr 1779 brachte eine auf dem Original beruhende, namenlose, gute Verdeutschung, der dann eine ganze Reihe mehr oder minder selbständiger gefolgt sind (von Soltau 1801, Förster 1825, J. F. Müller 1826, Duttenhofer 1840, Baumstark 1868, Keller und Notter 1883, Thorer 1907; einzelne Novellen bei Reclam usw.).

---

[1]) Henrich og Pernille erschien in Danske Skue-Plads 1731; die Übersetzung steht im 3. Band der „Dänischen Schaubühne", die 1743–1750 in Leipzig erschienen ist.

Englische Hofmaskeraden bis 1550.

Von

Christof Wilhelm Scherm (Traunstein).

I.

Man braucht nur an den Maskenzug im zweiten Teile des Faust, die letzte und größte der Goetheschen Maskendichtungen sich zu erinnern, um in dieser Art Dichtungen einen internationalen Zug zu erkennen. In der italienischen Renaissance, ihren Dichtungen wie Bildwerken (Mantegna) und in der Antike sind Vorbilder und Anregungen dafür nachgewiesen worden, so daß die Bedeutung dieser Maskendichtungen als Untersuchungsgegenstand für die vergleichende Literaturgeschichte nicht erst hervorgehoben werden muß. Beim Überblick der Maskendichtungen in den verschiedenen Literaturen treten aber die englischen Maskenspiele als besonders wichtige Erscheinung hervor. Wohl hat nun Rudolf Brotanek „die englischen Maskenspiele" ausführlich dargestellt,[1]) aber gerade vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte aus ergeben sich eine Reihe von Bemerkungen und Ergänzungen zu Brotaneks Buch.

So hat Brotanek keine bestimmte Antwort erteilt, auf die Frage: kommt die Mask in der ersten englischen Bedeutung des Wortes, ihrem inneren Wesen nach, aus Italien? Erfolgte ihre Wanderung nach England unmittelbar oder durch die Vermittelung Frankreichs?

Weihnachten wurde, besonders seit der normannischen Herrschaft, am englischen Hofe feierlich und prunkvoll begangen. Über

---

[1]) Wien, Wilhelm Braumüller 1902. XV, 371, S. 8: Wiener Beiträge zur englischen Philologie, XV. Bd.

die Art der Lustbarkeiten belehrt uns eine Stelle bei Mathaeus Parisiensis aus dem Jahre 1252, die außer „epularum abundantem diversitatem", noch „vestium transformatarum varietatem", also Maskeraden, und „joculatorum applaudentium voluptatem", Vorführungen der Jongleurs zu erwähnen weiß.[1])

Warton[2]) und Brotanek teilen uns die Requisiten zu den Weihnachtsspielen der Jahre 1347–49 mit. Die in Guldeford auftretenden Maskenfiguren besagen, daß man eine religiöse Idee zur Darstellung brachte. Das Weihnachtsfest ist nach der Intention der Kirche ein allgemeines Jubelfest, Engel, Menschen und Tiere sind im 148. Psalm eingeladen, Gott zu loben und zu preisen. Bemerkenswert erscheint der Parallelismus der Maskengruppen: die Weihnachtsengel stehen nach unserer Auffassung den Drachen gegenüber, den Frauen und Männern mögen die Pfauen und Schwäne entsprochen haben. In Merton finden die 13 mit Diademen gekrönten Männer[3]) ihren Gegensatz in den 13 Drachen, während in Otteford zweimal 12 Männern 12 Löwen und 12 Elefanten entgegenspielen. So tritt schon hier ein beabsichtigter Kontrast in den Maskenfiguren deutlich hervor. Da in der mittelalterlichen religiösen Bildung die Symbolik eine ausgezeichnete Stelle einnimmt, so liegt es nahe, die Drachen, Löwen, Elefanten, Pfauen und Schwäne auch in diesen Spielen als religiöse Symbole zu betrachten, als Sinnbilder der Idee des Bösen, des Heilandes, des gefallenen Menschen, der Auferstehung und Unverweslichkeit, der christlichen Geduld, aber sie mögen auch zugleich in ihren verschiedenen Nebenbedeutungen einen moralisch-satirischen Zweck erfüllt haben.

Aus den Guldeford- und Otteford-Spielen ist noch die Art der Gewandung überliefert: die Engel trugen mit Gold- und Silbersternen bedeckte Tuniken, die Männer solche aus bemaltem Steifleinen, die Frauen weiße bemalte Tuniken aus gleichem Stoffe und bemalte Mäntel (wenn unsere Ausscheidung richtig ist); beide Gruppen, Männer und Frauen, hatten fantastisch-ausgeschweiften Kopfputz. Den Schwänen möchten wir die Kleider aus bemalter englischer Leinwand, den Drachen solche aus farbigem Steifleinen zuteilen; die Pfauenkleider waren mit Pfauenaugen bemalt, zu den Kopfmasken der Pfauen und Schwäne gehörte je ein Paar Flügel. Pelles de Roan stehen sowohl hier, wie bei einem Turnier in Rechnung, wem sie zukamen, ist schwer zu sagen. Zum Otteford-Spiel fertigte man 14 grüne Unter- und 14 rote Oberkleider aus Wollgarn, wahrscheinlich für die Virgines.

Warton, Collier[4]) und nach ihnen Sörgel[5]) halten diese Spiele für identisch oder verwandt mit den etwas späteren disguisings, ohne ihre Ansicht zu begründen. Auch Strutt[6]) findet in ihnen den

---

[1]) Math. Par. Chronica Majora III, 193, 200, 211, 522/23. IV, 177, 283. [2]) Warton-Hazlitt II, 220. [3]) Vgl. Psalm 20: posuisti in capite eius coronam. [4]) History of Engl. Dram. Poetry. London 1831. I, 15. [5]) S. 7. [6]) Sports and Pastimes S. 124. (Lond. 1801.)

Ausgangspunkt der disguisings, Brotanek läßt sich auf diese Frage nicht ein. Aus der Kostümbeschreibung ist allerdings weder auf Form noch auf Idee des Spieles ein sicherer Schluß zu ziehen. Dagegen legt das Vielerlei der Maskengruppen schon bei diesen ersten bekannten Spielen die Vermutung nahe, daß ihr Auftritt durch erklärende Rede dem Verständnisse der Zuschauer näher gebracht wurde. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß ohne eine solche Rede keines dieser Spiele vorgestellt wurde.

Dem Weihnachtsspiel von Otteford (1348), in dem 12 wilde Männer (wodewose = woodhouses) auftreten, stehen als analoges französisches Beispiel die „Wilden" des unglücklichen „Ballet des Ardents" vom 29. Januar 1393 zur Seite.[1]) Diese Groteskmasken dürfen mit den religiös-symbolischen Tiermasken der Weihnachtsspiele nicht ohne weiteres zusammengestellt werden, sie sind weit mehr wirkliche Antics,[2]) als die Tiermasken der Ludi.

Gegenüber den 12 wilden Männern von Otteford sind 17 Jungfrauen verzeichnet, wie in Guldeford 14 Frauenmasken neben 14 bärtigen Männergestalten das erste uns bekannte disguising aufgeführt haben. Eine Weihnachtsmaskerade unter Heinrich VI. stellte ebenfalls Frauen dar, es war „a shew of yoong women with their bare breasts laid out". Es handelt sich hier um ein Gegenstück zur beliebten Vorführung von wilden Männern, die ebenfalls die Nacktheit der ursprünglichen Natur nachahmen sollten. Der Chronist erzählt von dem heiligmäßigen Könige, er sei sofort weggegangen und habe gerufen: „Fie, fie, for shame, forsooth you be too blame."[3])

Der Maskenritt nach Kennington[4]) (Sonntag vor Lichtmeß 1377) ist als wichtiges, charakteristisches Beispiel eines Teiles der englischen Hofmaskeraden zu beachten, der sich in bestimmten Formen bewegt und fortbildet.[5]) Um den Tronerben durch eine Aufmerksamkeit zu erfreuen und zu verpflichten, stellten 130 Bürger

---

[1]) Sie geberdeten sich wie besessen, schrien und sprangen und wagten unanständige Stellungen. Lacroix, Moyen Age S. 263. [2]) Unter den Lustbarkeiten bei der Hochzeit Karls des Kühnen von Burgund mit Margareta von York findet sich eine Tiermaskerade. Zwanzig Tiere (7 Affen, je 4 Wölfe, Eber und Esel und 1 Bock) musizierten, sprangen und tanzten den Moriskentanz. Flögel-Ebeling, Gesch. des Grotesk-Komischen, S. 296. [3]) Holinshed III, 325. [4]) Vgl. den Ausdruck: Riding a Mumming Brand, Observations on Popular Antiquities I, 250. [5]) Warton-Hazlitt III, 160.

zu Pferde, mit Masken vor dem Gesichte (comely visors), je zweimal 24 Knappen und Ritter, den Kaiser, den Papst und 24 Kardinäle, endlich eine Anzahl Gesandte dar, worunter 8 – 10 Mohren (black visors not amiable), und zogen mit großer Musik[1]) und zahllosen Fackeln an den Hof des elfjährigen Prinzen Richard in Kennington. Dort war Würfelspiel mit dem Prinzen und seinen hohen Verwandten, die wertvolle Gegenstände gewannen, ferner Bewirtung und schließlich Tanz der Mummers auf der einen Seite, mit dem Prinzen und dem anwesenden Adel auf der anderen. Die Tanzenden werden so zwei Reihen gebildet haben, in der einen bewegten sich der Prinz und die Lords, in der anderen die Mummers, und so tanzten sie beide gleichzeitig. Brotanek bringt für den Wortlaut des Berichtes: „the Prince and Lords daunced on the one part with the Mummers, which did also dance" eine neue, interessante Erklärung (S. 7): „Der Prinz und sein Gefolge tanzen mit den Bürgern und diese führen auch ihre einstudierten Tänze auf." Diese Interpretation, gegen die kein Einwand erhoben werden kann, bringt die Maskerade von 1377 in die Nähe der disguisings und der klassischen masque.

Damen waren, außer des Prinzen Mutter, nach dem Chronisten nicht anwesend, auch wurde bei der Unterhaltung nichts gesprochen. Der Chronist nennt deshalb auch diese mit Musik aufziehenden, würfelspielenden und tanzenden stummen Masken Mummers. Die Maskerade darf also den „Mummings" und „Mummeries", von denen dann die Rede sein wird, beigezählt werden. Brotanek schließt sich der Meinung an, daß das Wort Mumming erst im 15. Jahrhundert aus Frankreich nach England gekommen und als älterer Ausdruck für Maskeraden das Wort disguising zu betrachten sei. In Deutschland kam das Wort mummerei nach Grimms Wörterbuch ebenfalls „wohl erst im 15. Jahrhundert" auf; die häufige Form mommerei lasse auf Einführung aus den Niederlanden schließen.[2]) Brotanek kann seine Annahme nur mit der Stelle daunces disgisi des William of Palerne belegen und konstatiert überdies selber, daß das Wort disguising und seine Ableitungen fast ein ganzes Jahrhundert lang (1350—1430) in der Anwendung auf Maskeraden nicht zu finden sei. Es scheint mir auch fraglich, ob das Wort mumming erst im 15. Jahrhundert nach England gekommen ist. In gleicher Weise wie hier, boten in Deutschland zur Fastnachtszeit die Masken, die in fremde Häuser gingen, dem Hauswirte und seinen Angehörigen und

---

[1]) Es waren: trumpets, sackbuts, cornets, shalmes and other minstrels. Stow erwähnt Maskeraden dieser Art aus den Jahren 1236 und 1298. Vgl. Collier a. a. O. I, 17. [2]) Grimm VI, 2664 f.

Freunden, stumm, mit bloßen Zeichen, den Wurf mit Würfeln an und gingen mit Gewinn oder Verlust wieder davon. Würfelspiel bildete einen wesentlichen Bestandteil eines Mumming oder Mummery und hieß deshalb in England, wie in Deutschland, mumchance,[1]) Mumschanz, ein Wort, dem wir bei Schilderung der ersten Masks wieder begegnen werden.

Der Maskenritt nach Kennington sollte die Huldigung von Kaiser und Papst vor dem Sohne des Siegers von Crécy und Maupertuis und dem Erben des glorreichen Eroberers Eduard III. versinnbilden. Kaiser Ludwig der Bayer hatte Eduard zum Vikar des Reiches ernannt, vier Kurfürsten hatten ihm, nach des Kaisers Tod, die Kaiserwürde angetragen, die er wegen des französischen Krieges ablehnte. Die Päpste hatten vielfach die Gewalt des englischen Königs erfahren und seinen Ansprüchen weichen müssen.

Die mummings oder mummeries hatten in der Art ihrer Aufführung, die vermummte Gestalten unversehens von der Straße in fremde Häuser dringen läßt, etwas Unheimliches an sich und sie wurden auch zur Verübung von Freveltaten benutzt, zu „Verrätereien, Entführung und Mord“. Fabyans Chronik (1494) erzählt von einem zum Zwecke eines Attentates gegen Heinrich IV. für den Dreikönigsabend 1400 vorbereiteten, nicht näher beschriebenen Mumming,[2]) und Heinrich VIII. sah sich 1511 genötigt, gegen das Maskengehen der Mummers in angesehene Häuser eine Verordnung zu erlassen, die von gleichen Vorkommnissen ausgeht. Solcher Mißbrauch der mummings zu verbrecherischen Zwecken bot den späteren Dichtern ein vielfach verwertetes Motiv dramatischer Komposition, und Brotanek hält den Bericht Holinsheds über jenen Attentatsversuch geradezu für die Quelle der Intrige- und Katastrofemasken.

Kurz vor dem Erlasse war Heinrich VIII. selbst als Mommer aufgetreten,[3]) wie er überhaupt schon zu Beginn seiner Regierung eine auffällige Vorliebe für Maskeraden aller Art hatte, mit denen

[1]) Mum-Chance bedeutet noch jetzt in der Volkssprache a person stupidly dumb. Vgl. E. E. T. S. Series D. 142. [2]) Vgl. Brand, Popul. Antiq. I, 251 ff. [3]) Vgl. Hall (Lond. 1809) 513, 516. Holinshed Lond. 1807) III, 555, 557. Brewer II, 1490 f. Unverständlich ist: Sir Edw. Haward, „bare the kares (Sh. Soc. Pap. III, 89: keyes) before the Mummers. Sollten vielleicht cases (für die Würfel) gemeint sein?

er in eigener Person die Hofgesellschaft überraschte. Mitten in einem Bankett, am Fastnachtssonntage 1510, verschwand der König und kam dann mit dem Grafen Essex in der Verkleidung eines Türken, zwei andere Herren folgten als Russen, zwei weitere als Preußen.[1]) Ihre Fackelträger hatten schwarzes Gesicht und stellten Moreskoes dar. Ein Neujahrs-Mummery zu Greenwich (1515) zeigte den König und drei Herren in weißen und blauen Atlasgowns mit Mützen und Hüllen um Hals und Gesicht und vier „drombyllslads“ in weißem und blauem Damast.[2]) Beide Mummeries gingen einem disguising unmittelbar voraus, eine Übung, die durch Heinrich VIII. eingeführt worden sein mag.

Beim Abschlusse der Liga mit Frankreich (3. Oktober 1518) gab Wolsey den französischen und übrigen Gesandten ein Abendbankett (supper). Am Ende desselben erschien ein Mummery von sechs reichkostümierten Minstrels und drei Herren in langen und weiten karmoisinroten Atlasgewändern. Ein jeder Mummer hatte einen goldenen Becher in der Hand. Die erste Schale war mit angels und royals gefüllt, die anderen enthielten Würfel und Karten. Die drei Herren boten den Gästen das Mummenschanzspiel an und spielten auch die ganze erste Tafel entlang, als die Minstrels mit der Musik einsetzten und ein neuer Maskenauftritt, ein disguising, begann.[3])

Auch die nie anders als Mummery genannte und sehr anschaulich gefaßte Maskeneinlage in Soliman and Perseda (um 1590) hat keinen Tanz.[4]) Die vier Mummers verschaffen sich Maskenkleider (gowns), Larven, einen Würfelbecher, (falsche) Würfel und Geldvorrat. Unter dem Klang einer Trommel ziehen sie vor die

---

[1]) Hinweis auf Kampf und Sieg des Christentums gegen Slawen und Mauren. Auch Chaucer läßt seinen Knight gegen Preußen und Rußland ziehen:

Full ofte tyme he had the board begun
Above alle nations in Pruce.
In Lettowe had he reyced and in Ruce,
No Christen man so oft of his degree.

Canterb. Tales, Prologue.

[2]) Brewer, Letters and Papers etc. II, 1500 f. [3]) Hall S. 595. [4]) Dodsley-Hazlitt[4] V, 300 ff., 309 ff.

Türe der Dame, der sie eine Kette abgewinnen wollen. Am Schlusse des improvisierten Spieles (unlook'd for sport, wie in Romeo I, 5, 31) bittet die Dame die Mummers, sich zu demaskieren.

Fast möchte man versucht sein, für England und wenigstens für das 16. Jahrhundert einen Bedeutungsunterschied zwischen mumming und mummery zu vermuten und letzteres für tanzlose Würfelspielmaskeraden allein in Anspruch zu nehmen, doch lassen die kärglichen Belege keine sicheren Schlüsse zu.

Ich habe absichtlich, im Gegensatz zu Brotanek, die mummings und mummeries vom 14. bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts, losgetrennt von allen anderen Maskeraden betrachtet, um, wenn möglich, eine reinliche Scheidung zwischen den letzteren und den Hazardspielmummereien herzustellen.

Die von Brotanek mitgeteilten Momyngs des Lydgate sehen dem Maskenritte von 1377 und den uns bekannten mummeries nicht ähnlich; überhaupt konnten die neuentdeckten Maskenzüge des Lydgate gerade in bezug auf die äußere Form der Aufführung nicht die Erwartungen erfüllen, die man hegte, da man in ihnen bisher vermißte Zwischenglieder zu finden gehofft hatte.

Momyng nennt Lydgate 1. die Vorstellung der Kaufleute, die dem Könige Wein, Getreide und Öl überbringen; 2. den Vortrag des Prologs zu dem Mirakel von Klodwigs Lilienschild und Salbgefäß; 3. den durch Fortuna eingeleiteten Aufzug der 12 Stämme Israels mit König David und 4 die Bundeslade tragenden Leviten. Mommers heißt er endlich auch die von Jupiters Boten angekündigten Schiffermasken die vor Lordmayor Eastfield erscheinen. Schon die Bezeichnung eines Mirakelprologs mit momyng beweist, daß zur Zeit Lydgates der Begriff momyng einen größeren Umfang hatte, als im 16. Jahrhundert. Der einfache Umstand, daß der Rezitator kostümiert war und der Mangel an anderen entsprechenden Ausdrücken mag den Namen veranlaßt haben. Lydgates sonstige Mommers haben mit den anderen und den späteren wenigstens das gemein, daß sie stumme männliche Personen sind. Diese stummen Mummers konnten aber, wie uns Lydgates Masken zum ersten Male zeigen, von einem Sprecher vorgestellt und von Sängern (4 Leviten im 3. Momming) begleitet werden.

Nach den vorliegenden Berichten verstanden also die Engländer

des 15. und 16. Jahrhunderts unter mumming und mummery im eigentlichen, engeren Sinne Besuch durch fremde, stumme Masken, die von der Straße sich in das gastliche Haus einführen und Würfelspiel mit diesen Masken. Der Tanz der Mummers unter sich und mit den Beschauern ist nicht ausgeschlossen, aber nicht notwendig zur Bildung des Begriffes. Die Mummers sind männliche Personen, Damen scheinen sich nie als Mummers verkleidet zu haben; Damenmasken heißen schon bei Lydgate nicht momyngs, sondern disguisings.

Collier sagt vorsichtig, ein mumming sei ohne Zweifel gewöhnlich dumbshow gewesen, ohne einleitende und begleitende Rede.[1]) Bis heute noch bilden die Momyngs des Lydgate die einzige sichere Ausnahme; alle anderen unter dem Namen mummings und mummeries überlieferten Maskeraden sind dumb-shows.

Zwei Maskeraden Lydgates tragen den Namen disguising. Beide sind theatralische Darstellungen und deshalb von Wichtigkeit für die Geschichte des englischen Dramas. Die eine „moral, plesant and notable" führt die wankelmütige Fortuna vor, der dann die 4 Kardinaltugenden (Sap. 8, 7) entgegengestellt worden. Diese Weihnachtsmoralität wurde vor den „großen Ständen des Landes" aufgeführt und schließt mit dem Wunsche, die Tugenden möchten das ganze Jahr „in diesem Hause" bleiben. Die vier Schwestern singen sodann „aus ganzem vollen Herzen ein neues Lied", und verbinden wahrscheinlich mit dem Gesange einen Tanz, wie auch die 4 Leviten und König David vor der Arche getanzt haben werden.

Besonders wichtig für die Geschichte der dramatischen Literatur Englands erscheint das von Frl. Hammond (Chicago) veröffentlichte disguising in Hertford.[2]) Auch dieses disguising des Lydgate ist nicht bloße Maskerade mit Tanz, sondern eine dichterisch-theatralische Darbietung. Die stummen Masken sind hier nicht nur Tänzer, sondern bilden das Objekt einer kleinen Handlung, die durch eigene Sprecher durchgeführt wird. Mit den später zu beschreibenden disguisings des Tudorhofes hat dieses den Namen, die Doppelgruppe

[1]) Hist. of Engl. Dram. Poetry, 1831, I, 17. Auch die Robin-Hood-Maskerade rechnen wir zu den mummings (Brotanek 32). [2]) Anglia XXII (1899), S. 364.

der Männer- und Frauenmasken und das Gewand der szenischen Darstellung gemein, Merkmale, durch die es sich auch von der gewöhnlichen Art der Mummings unterscheidet. Das Hertford-disguising bildel eine förmliche Lustspielszene, die der Dichter dem Alltagsleben des Volkes entnommen und deren Form er den bei Romanen wie Engländern beliebten, für die Entwicklung des Dramas so bedeutsamen Streitdichtungen nachgebildet hat. So erweist sich dieses älteste disguising, nach Brotanek vor oder in 1430, als szenische Vorführung eines gerichtlichen Streites zwischen sechs[1]) Männern aus dem Volke und ihren bösen Weibern.

Drei seiner Dichtungen nennt Lydgate momyngs, zwei disguisings. Überall wo es sich um mommers handelt, sind männliche Personen gemeint; disguings betitelt er das Spiel der Ehemänner und Ehefrauen und das Moralspiel der weiblichen Charaktere Fortuna, Prudentia, Justitia, Fortituda, Temperantia.

Der Mangel an Nachrichten über die englischen Hofmaskeraden des 15. Jahrhunderts versagt es uns, den in Italien und Frankreich so beliebten mythologisch-allegorischen Balletten, die mit Hilfe großartiger Dekorationen und Maschinen bei Willkomm- und Hochzeitsfesten oder zu heiligen Zeiten aufgeführt wurden,[2]) irgendwelche englische Analogien an die Seite zu stellen, obwohl deren Existenz nicht unmöglich wäre. Bewegliche Zurichtungen zu festlichem Gepränge waren ja auch in England unter dem Namen „pageants" seit langem bekannt und beliebt und von den Städten stets bei Königseinzügen,[3]) sowie bei dramatischen Spielen am Hofe[4]) ge-

---

[1]) Da nur 5 Rustici vorgestellt werden, ist der Sprecher als sechster zu betrachten. [2]) Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien II, S. 142—144. Clément, Histoire des Fêtes . . . de la Belgique. Avênes 1846, 40—43. Flögel-Ebeling, S, 294, 296 ff. [3]) Das älteste, bekannte Pageant wurde 1236 beim Einzug Heinrichs III. und Eleonorens in Westminster errichtet. Das Pageant bei Richards II. Krönungszug, 15. Juli 1377, beschreibt Holinshed II, 713. Sehr schöne Pageants, interessant auch durch ein Gedicht Lydgates, begrüßten 1432 den aus Frankreich zurückkehrenden Heinrich VI.; die dargestellten Allegorien sind noch ganz christlich und volkstümlich, noch drängt sich keine griechische Gottheit an ihre Stelle. Vgl. Gattinger, Wiener Beitr. IV, 24—30. [4]) Vgl. das Mirakelspiel vom Heiligen Georg (1416 vor Heinrich V. und Kaiser Sigismund aufgeführt) bei Collier I, 20.

›raucht worden. Über ihre Verwendung bei Hoftanzfesten[1]) fehlt ıns bis 1501 noch jede Nachricht.

Gegen Ende des 15. Jahrhundert begegnet man regelmäßig ɀewissen Maskentanzunterhaltungen am englischen Hofe. Ein Chronik-ːintrag von 1489 berichtet: „This cristmas I saw no disgysings, ınd but right few plays; but their was an Abbot of misrule, that made much sport and did right well his office.“ [2]) Ebendort findet sich zu dem Jahre 1490 der Vermerk: „On new eresday at night, there was a goodly disgysing.“ In den Haushaltsbüchern Heinrichs VII. sind disguisings, neben revells und plays in the hall oftmals eingetragen;[3]) für ein disguising ist gewöhnlich die Ausgabe von 14 l. 13 s. 4 d. verrechnet.[4])

Im Gegensatz zu Brotanek, der disguisings und mummings am Tudorhofe nicht auseinanderhalten will, möchte ich versuchen, eine deutliche Scheidelinie zu ziehen.

Während die mummings von stummen, männlichen Personen gegeben werden, sind die disguisings Maskentänze, die stets von je einer Gruppe Herren und Damen (zuweilen auch von mehreren Gruppen) den Zuschauern vorgeführt werden; die mummers tanzten manchmal mit den Zuschauern, die disguisers nur unter sich, nie mit den Zuschauern; eine nie fehlende Begleiterscheinung wenigstens der mummeries ist das Spiel mit Würfeln, die disguisings kennen dasselbe nicht. Einen weiteren Unterschied ergibt die Tatsache, daß die disguisings sehr oft in theatralischer Inszenierung und Darstellung, sozusagen als kleine plays erscheinen, eine Eigenschaft, die bei den Mummings nie oder fast nie zu finden sein wird.

Vor der eingehenden Betrachtung der disguisings sind zunächst jene auszuscheiden, die irrtümlich wohl den Namen disguisings tragen, in Wirklichkeit aber mummings sind.

Nach dieser Ausscheidung verbleiben die eigentlichen disguisings, von denen nach unserer Ansicht zur Zeit der Tudors formell

---

[1]) Hoftänze schlossen sich regelmäßig einem Prunkmahle an, wie sie z. B. am Abende nach einem Turniere üblich waren. Von dem großen Michaelis-Turnier 1390 berichtet Holinshed (II, 811): „every night after the justs were ended, a right sumptuous and princely supper was prepared for the strangers and other, and after supper, the time was spent in dansing and revelling, after the most courtlike maner“. [2]) Collier I, 54. [3]) Collier I, 42. [4]) A. a. O. I, 44 mit 51.

3 Gruppen sich unterscheiden lassen. Da Brotanek für seine Zwecke die Betrachtung der Stoffkreise der Maskeraden des 16. Jahrhunderts von der Untersuchung der Formen trennen mußte und in der ersten die vorhandenen Materialien in einer Vollständigkeit und Ausführlichkeit herangezogen hat, die keiner Ergänzung mehr bedarf, so kann sich die Kritik auf die Nachprüfung der Formen beschränken und braucht die Stoffkreise nur insoweit zu berücksichtigen, als sie in einer gewissen inneren Verbindung mit den Formen stehen sollen. Der Leser wird sich erinnern, daß Brotanek sämtliche Maskeraden des 16. Jahrhunderts, unter welchem Namen sie immer gehen mögen, einer einheitlichen und gleichzeitigen Beleuchtung unterstellt, während ich zunächst nur die Form jener Maskeraden ins Auge fasse, die den Namen disguising tragen und soweit wir sie als solche erkennen. Brotaneks Gruppierung läßt sich an dem aus seinen *Marginalien* zusammengestellten Schema ersehen.

I. Einfache Maskenzüge:

1. Redeloser Maskenzug.[1]	9. Redender Maskenzug.[1]
{	{
2. Redeloser Maskenzug mit Gesang.	10. Redender Maskenzug, mit Gesang.
3. Redeloser Maskenzug und Tanz.	11. Redender Maskenzug und Tanz.
{	{
4. Redeloser Maskenzug und Tanz, mit Gesang.	12. Redender Maskenzug und Tanz, mit Gesang.

II. Ausstattungsstücke:

5. Redeloses Ausstattungsstück.	13. Redendes Ausstattungsstück.
{	{
6. Redeloses Ausstattungsstück, mit Gesang.	14. Redendes Ausstattungsstück, mit Gesang.
7. Redeloses Ausstattungsstück und Tanz.	15. Redendes Ausstattungsstück und Tanz.
{	{
8. Redeloses Ausstattungsstück und Tanz, mit Gesang.	16. Redendes Ausstattungsstück und Tanz, mit Gesang.

Für die Gruppen 1, 4, 6 stehen vorderhand keine Beispiele zur Verfügung; Brotanek hat sie deshalb überhaupt nicht aufgezählt. Doch möchte ich für Gruppe 1 die Mommeries Heinrich des VIII. (Brotanek S. 65) als passende Beispiele erachten und einsetzen, Gruppe 15 hat Brotanek *ganz* ausgelassen, obwohl er die dahin gehörigen disguisings (the Gardyn de Esperans und das Report — disguising) an anderen Stellen zur Sprache bringt. Bei

[1]) Brotaneks Bezeichnungen sind: „Stummer Maskenzug", „Maskenzug mit Rede".

Gruppe 16 (S. 88), deren Seltenheit von Brotanek besonders hervorgeboben wird, sind noch der Golden Arbor in the Orchard of Pleasure, der Pavilion on the Place Perilous, die Minneburg zu Greenwich und das Château Vert einzusetzen, wodurch die Häufigkeit dieser wichtigsten aller Gruppen erhöht wird. Zu Gruppe 2, 5, 12, 13 sind Brotaneks Beispiele keine eigentlichen Maskeraden: Gruppe 5 erscheint bloß vor Turnieren; auch die bei Gruppe 9 angeführten Robin-Hood-Männer im Walde und die Nine Worthies (S. 56) sind weder disguisings noch masks, sie können also für die folgende Darstellung außer Ansatz bleiben, wie alle Gruppen, denen der Tanz fehlt (1, 2; 5, 6; 9, 10; 13, 14), ohne den keine echte Maskenunterhaltung sein kann. Das von Brotanek zu Gruppe 10 gestellte Beispiel der Norwich-Maske stünde vielleicht ebenso richtig bei Gruppe 12, da der oft wiederholte Umzug wohl statt des Tanzes galt und ebenso wäre der 3. Nottingham-Abend (Gruppe 14) passend in Gruppe 16 unterzubringen, denn ich glaube sicher, daß auch hier dem Spiele der Tanz sich anschloß.

Die disguisings scheide ich, mit gleichzeitiger Berücksichtigung ihrer Stoffkreise, in drei Gruppen, die, zusammengehalten mit Brotaneks Gruppierung gleich mehreren aus verschiedenen Standorten aufgenommenen Bildern eines Gegenstandes, die Erkenntnis des letzteren fördern könnten.

Die ersten Gruppen bilden einfacher Maskenschautanz von je einer Anzahl Herren und Damen, ohne Allegorie; die Tanzenden stellen fremde Völkertypen, oder, wie auch Brotanek sie benennt, Nationalmasken dar. (Brotanek, Gruppe 3 und 11.) Die hierhergehörigen uns bekannten disguisings, für deren Schilderung auf Brotanek verwiesen sei, sind alle ohne Sprecher.

Als disguisings erachte ich – trotz des Namens meskeller – auch die zwei Doppelgruppen von Herren und Damen, die Sonntag, 24. Juni 1520, mit König Heinrich und seiner Schwester Marie, Königin-Witwe von Frankreich, aus Guines nach Ardres an den Hof der französischen Königin ritten, dort sich demaskierten und reich bewirtet wurden. Hall erwähnt zwar nicht ausdrücklich ihre Schautänze unter sich. After dyner, bemerkt er, began the daunces in passing the tyme ioyously, aber diese Tänze mit der Gesellschaft gehören nicht mehr zum eigentlichen disguising.[1]) Die erste Herrengruppe stellte Herkules und die 9 Worthies (Heiden, Juden, Christen) vor, die erste Damengruppe trug genuesisches, die zweite mailändisches Kostüm.[2])

Anläßlich dieser Fürstenzusammenkunft war auch ein Festbankett in Guines geplant, bei dem fünf disguisings mit- oder nacheinander in Gruppen (companies) von je 10 edlen Herren und Damen auftreten sollten.[3])

---

[1]) Vgl. S. 415, Anm. 1. [2]) Hall S. 619. Brewer III, 1554. Heiden und Türken galten als identisch: Hektor, Alexander und Cäsar traten in türkischen Kostümen auf. [3]) Brewer III, 239.

Solche einfache Maskentänze von je einer Gruppe Herren und Damen sind zumeist auch jene, die nach dem Schlusse eines Schauspiels, ohne inneren und äußeren Zusammenhang mit denselben, aufgeführt zu werden pflegten. Die gleichen disguisings kommen als Einlage eines Stückes vor.

Das disguising als Zugabe zu einen Schauspiel erinnert an die gleichzeitigen (1491) Zwischenakte in Italien.[1]) So hatte in Ferrara und anderen Städten jede Komödie ihr Ballett, gewöhnlich einen Moriskentanz (moresca) der nicht nur von Mohren, bewaffneten Fechtern, römischen Kriegern, Lanzknechten, Schweizern, sondern auch von wilden Männern, epheuumgürteten Jünglingen, Satyren und Schäfern mit Widderköpfen getanzt wurde.[2])

Die zweite Gruppe von disguisings bilden jene Maskenschautänze von Herren und Damen, die mit Pageants aufgeführt wurden und eine selbständige, allegorische Bedeutung, sowie vielfach eigene Sprecher hatten. (Brotanek, Gruppen 7, 8, 15, 16.) In den Hofrechnungen sind diese Ausstattungsstücke oft geradezu „Pageants" genannt. (Brewer III, 1558.) Auch hierfür hat Brotanek genügend Beispiele mitgeteilt.

Die wichtigsten disguisings dieser Gruppe sind natürlich jene, die mit Reden versehen sind. Den Letters and Papers of the Reign of Henry VIII verdanken wir in zwei Fällen die Gewißheit, daß die betreffenden disguisings mit Reden verbunden waren: das disguising des „Zeltes am Gefahrvollen Platze" und jenes vom „Garten der Hoffnung". Das älteste der hierher gehörigen disguisings ist der Golldyn Arber in the Arche yerd of Plesyer. (Brotanek, Gruppe 16.)

Am 13. Februar 1511, nach einem großen Turnier zu Ehren der Königin Katharina und des neugeborenen Kronprinzen war abends in White Hall, Westminster, Bankett, dann ein Enterlude und hierauf Tanz. Während alles aufmerksam dem Tanze zusah, entfernte sich der König heimlich und plötzlich ertönten am Ende des Saales die Trompeten.[3]) Auf Rädern erschien ein durch einen Teppichvorhang verhülltes Pageant, aus dem ein reichgekleideter Herr trat, um in einer Ansprache die Bedeutung des Pageant zu

---

[1]) Gregorovius, Lucrezia Borgia, S. 260. Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien II, 36. Symonds, Shakespeares Predecessors S. 323.
[2]) Brewer III[2], 988. [3]) Hall S. 518.

erklären und sein Erscheinen anzukünden. „In einem Lustgarten sei eine goldene Laube und in ihr Damen und Herren, die der Königin und ihrem Hofstaate eine Unterhaltung bieten möchten.“ Die Königin nimmt mit freudigem Danke an, der Vorhang (a great cloth of Arras) wird weggenommen und das „reiche, feierliche und liebliche Pageant the Golldyn Arber in the Arche yerd of Plesyer“ nähergebracht. „Jeder Pfeiler der Laube war vergoldet und dazwischen rankten sich künstlicher Weißdorn und Heckenrosen, Edelrosen wechselten mit Weinlaub und Blumen in allen Farben.[1]) In der Laube saßen sechs Damen in weißem und grünem, mit goldenem H und K besticktem Atlas. Im Garten sah man den König und fünf andere disguisers (Sir Tho. Knevet, Earl of Essex, Earl of Wiltshire, Edw. Nevell, Harry Gyllforthe), in Purpuratlas, der ebenfalls mit H und K, sowie mit den Devisen und Namenszügen der Herren in massiv-goldenen Lettern bestickt und übersäet war. Die Ritter nannten sich Cœur loyall (der König), Bone valure, Bon espoir, Valiant desire, Bone foy, Amour loyall. Paarweise, je ein Herr und eine Dame, stiegen die disguisers herab, und dann tanzten auch die 8 maskierten Minstrels und die Herren und Damen, so daß es eine Lust war, zuzusehen.“

Dieses Heinrich-Katharinen-disguising ist von besonderer Wichtigkeit wegen der durch einen eigenen Einführsprecher gehaltenen einleitenden Rede. Allerdings hat sich nach Hall diese Rede auf die Ankündigung des disguising und auf die Einholung der königlichen Erlaubnis zur Vorführung beschränkt. Doch schließt der Wortlaut des Berichtes die Möglichkeit nicht aus, daß es sich um eine längere Rede, sowie um nähere Erklärung und Vorausbeschreibung des Pageant und der disguisers gehandelt habe. In jedem Falle ist die durch die Anrede an die gefeierte Königin hergestellte Verbindung zwischen Zuschauer und Darsteller bemerkenswert.[2]) Außer der Instrumentalmusik, die von den 8 außerhalb und neben der Laube aufgestellten Minstrels ausgeführt wurde, erklang von der Höhe der Laube der Chorgesang der Kapellknaben, deren ungefähr hier sieben mitwirkten, so daß das ganze Pageant dreißig Personen zu tragen hatte.

Ein großer, christlich-politischer Gedanke lag dem Bundes-disguising vom 7. Oktober 1518 zugrunde: Einigkeit der christlichen Fürsten gegen den gemeinsamen Glaubens- und Kulturfeind, die hohe Idee der Kreuzzüge gegen die Türken. Abwehr des mächtig drohenden Islam war eines der ausgesprochenen Ziele der eben abgeschlossenen Liga mit Frankreich (2. Okt. 1518). Zur Feier des Abschlusses der Liga die die Verlobung der zweijährigen Prinzessin Mary (geb. 18. Febr. 1516) mit dem kleinen Dauphin (geb. 28. Febr. 1518) und die Rückgabe von Tournay an Frankreich zur Grundlage hatte und zu Ehren der französischen Gesandtschaft wurde dieses disguising in Greenwich aufgeführt.

---

[1]) Näheres über die Ausstattung bei Brewer II[2], 1496. [2]) Über die gleiche Übung bei Turnieren siehe Hall S. 518.

Das reiche Pageant stellte einen Felsen voll Edelstein dar,[1]) — wahrscheinlich ein Symbol des Felsens der Kirche –; in seiner Mitte versinnbildete eine schöne Frau mit einem Delphin im Schoße das Land, mit dem die Liga geschlossen war; auf dem Felsen deuteten fünf heraldische Bäume und Blumenzweige: Ölbaum, Fichte, Rosenstock, Lilienstengel und Granatapfelbaum auf Rom, den Kaiser, England, Frankreich und Spanien, „in token that all these fiue potentates were ioyned together in one league against the enemies of Christes fayth". Vor dem von Herren und Damen ausgeführten Tanze war ein Turnierspiel von 10 Rittern eingelegt, die ebenfalls aus dem Felsen kamen. Gleich den vorhergehenden disguisings ist das vorliegende Bundesdisguising wichtig für die Geschichte des Maskenspiels, weil man die allegorische Bedeutung des Dargestellten nicht einzig aus den Attributen des Pageant und der disguisers erfassen ließ, sondern dem Verständnis der Gäste durch eine Rede – und zwar wegen der anwesenden Franzosen in französischer Sprache — entgegenkam. Auffallenderweise wurde sie erst nach Schluß des disguising gesprochen, nicht, wie es natürlicher und zweckentsprechender erscheinen möchte, vor Beginn desselben. Sprecher war eine als „Report" verkleidete Person, „in karmoisinroter Seide, voll Zungen,[2]) auf einem fliegenden Rosse mit goldenen Flügeln und Füßen, Pegasus genannt". Dieser Sprecher erklärte die Bedeutung des Felsens, der Bäume und des Spieles.[3])

Ich halte auch die bei Brewer[4]) unter dem 5. Juni 1522 verzeichnete Unterhaltung mit dem Pageant eines Waldes für ein disguising mit Reden. Dazu berechtigt uns der Ausdruck „revels devised by Wm. Kornyche, gentleman of the Chapel." Die Maskenfiguren der 3 foresters und 4 hunters verweisen das Spiel in die Reihe der pastoralen Masken. Das Pageant wurde von 4 wodwose gezogen und erinnert an das Turnier-Pageant vom 13. Februar 1511.[5])

Dieser zweiten Gruppe von disguisings schließen sich jene Maskenschautänze von Herren und Damen an, die einem Schauspiel beigefügt und mit ihm ideell verbunden sind. Solche disguisings

---

[1]) Ein glitzernder Berg (erdacht von Master Harry Gyllfurth [Guildford]), wie von purem Gold und Edelstein, und auf ihm ein goldener Baum mit überhängenden Rosen und Granatäpfeln (England und Spanien) bildete auch in Richmond am Dreikönigsabend 1511 das Pageant zu einem morrice-disguising, das von einer Lady und den königlichen Pagen (called the henchmen) Brewer; as hynsmen) getanzt wurde. Hall S. 516; Hall III, 558. Shak. Soc. Papers III, 91. Brewer II, 1494. [2]) Vgl. Prolog, 2, Henry IV: Enter Rumour, painted full of tongues. [3]) Hall S. 595. [4]) Letters and Papers III, 977. [5]) Die Einlage von Reden in selbständige disguisings findet ein Analogon in dem Gebrauche von Ansprachen an den König und die Königin, die bei Vorführung von Turnierrittern gehalten wurden und die dargestellten Allegorien erklären mußten. So stellt im Krönungsturnier von 1509 Pallas die Ritter als ihre scholars vor und die 8 Turniergegner werden als Diener der Diana eingeführt. Hall S. 511. Holinshed III, 550.

inden sich vorzugsweise bei politischen moralplays und können igene Pageants haben. Wenigstens ein Beispiel möge die Art kennzeichnen:

Das Wolseyspiel, das am 45. Geburtstagsfest Luthers vor den französischen Gesandten von den Knaben von St. Paul unter Rightwise in Greenwich gegeben wurde – die Könige Franz und Heinrich hatten eben den Michaels- und den Hosenbandorden ausgetauscht –, war teils moralplay mit allegorischen Figuren, teils history mit Darstellung von Zeitgenossen: eines Kardinals (Wolsey), der zwei Kinder Franz des Ersten als Geiseln in Karls Hand, Luthers [1]) und seiner Frau. Nach Hall wurde es in Latin tongue aufgeführt, in maner of Tragedy. Das hochpolitische Spiel war von aktuellster Bedeutung. [2]) Heinrich VIII. hatte sich von Karl ab und Franz I., seinem bisherigen Feinde, zugewandt, auf ihrer Seite stand Clemens VII., der den Sacco di Roma hatte erleben müssen, die ganze römisch-katholische Welt war in tiefster Erregung. Hall gibt uns eine Inhaltangabe des Stückes: der Papst in Gefangenschaft, die Kirche mit Füßen getreten, Petrus erscheint und ermächtigt den Kardinal, Kirche und Papst zu befreien. Der Kardinal wendet sich an Englaud und Frankreich, die den Papst retten. Dann kommen die Kinder des französischen Königs und beklagen sich beim Kardinal, daß der Kaiser sie noch als Geiseln gefangen halte und zu keiner Versöhnung mit ihrem Vater komme. Auch sie bitten den Kardinal um seine Hilfe und wiederum bewirkt dieser bei dem Kaiser die Freiheit der Königskinder. Für uns ist das mit dem play verbundene disguising von größerer Wichtigkeit. Schon vor Beginn des Spieles bot sich das pageant fertig und bereit den Augen der Zuschauer dar. In der great chamber of disguisinges stand eine Fontäne aus weißem Marmor mit zwei Becken. Auf der Höhe des Brunnens tronte a fayre lady, aus deren Brüsten wohlriechende Wasser flossen und die an die fayre lady des Botenschiffes im Arthur-Katharinen-disguising und an jene des Felsens im Bundes-disguising erinnert. [3]) Zur Seite der Fontäne stand ein blühender Weißdorn mit dem englischen und ein Maulbeerbaum mit dem französischen Wappen. Um die Brunnen rankten sich vollblühende Rosenbüsche empor – eine Erinnerung an den Rosenroman –, unter denen auf Rosmarinbänken, acht schöne Damen in reicher Pracht erstrahlten. An das Spiel schlossen sich zunächst zwei kleinere disguisings.

Das disguising bildet hier eine Art Umrahmung des Spieles, das Spiel ist sozusagen in das disguising eingelegt. Disguising and play sind durch ein und denselben Gedanken verbunden, das erstere

[1]) Des Königs Buch gegen Luther, vollendet am 25. August 1521, dem Papste Leo X. übergeben September 1521. 11. Oktober 1521 Verleihung des Titels Fidei Defensor. Luthers grobe Antwort auf das Buch 15. Juli 1522, entschuldigt sich deshalb September 1525, natürlich ohne Erfolg. 20. Januar 1534 Heinrichs Brief an die Herzogin von Sachsen über Luther (Brewer IV, 17).
[2]) Vgl. ten Brink, Gesch. der engl. Liter. II, 485. [3]) Vgl. S. 420 u. Sh. Soc. Pap. I, 47.

bedeutet die Vereinigung Frankreichs und Englands, das kom
zeigt diese Vereinigung als Verdienst des Kardinals.

Die moralplay-disguisings haben durch ihren engen Ansch an ein dramatisches Spiel große Bedeutung für die spätere dramatische Maske. Durch die Verbindung mit der Allegorie des Spiel erhalten sie selbst eine allegorisch-moralische Idee zur Grundlag. Sie gehören so zu den Vorläufern der Morality-Mask (Nottingham Mask 1562), die ihrerseits für die definitive Kunstmaske von wei tragender Bedeutung sein mußte.

Die Verbindung zwischen Moralität und disguising denkt sich Sörgel[1]) und Brotanek so, daß das disguising anfangs als „Nachspiel eines Stückes", „unorganisch an die Schauspiele" angereiht war und daß erst später die Maskerade in das Stück, in die Moralität, verlegt worden sei. Dabei habe nach Sörgel das disguising keinen Anteil an der Handlung der Moralität gehabt, es habe nur dazu gedient, den Pomp und Glanz der dramatischen Komposition zu erhöhen. Brotanek erkennt dagegen die Notwendigkeit, daß die Maske einen gewissen Anschluß an die Handlung des Stückes suchen und daß das Auftreten der Maskierten, wenn auch nur flüchtig, motiviert werden mußte. Der natürliche Gang der Entwicklung muß übrigens nicht gerade durch die Sörgelsche Hypothese gefunden sein. Die einem Schauspiel beigegebenen disguisings mögen von Anfang an sowohl in der Mitte, wie am Ende oder nach Schluß des Schauspiels, ihren Platz gefunden haben, in der Mitte scheinen sie sogar eine natürlichere und ältere Stelle zu haben. Das früheste Beispiel eines Schauspiel-disguisings (1514) ist zugleich das älteste Zeugnis für die Einschiebung einer Tanzmaskerade in das Innere eines Stückes. Diese Einlagen hatten den Zweck die Zuschauer abzuspannen, ihr Interesse durch neue Reize zu erhalten und zu beleben, ihrer Freude an den Schaustellungen, am show, entgegenzukommen, und den hohen Herren und Damen des Hofes Anlaß zur Entfaltigung glänzender Pracht und Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten zu bieten.

Es ist ausgeschlossen, daß sich aus den in ein allegorisches Schauspiel eingelegten disguisings die selbständigen allegorischen disguisings erst herausgebildet haben. Denn gerade die ältesten

[1]) Alfred Sörgel, Die englischen Maskenspiele. Halle 1882.

isguisings des 16. Jahrhunderts – und zum Glück sind wir über ie eingehender unterrichtet – sind selbständige allegorische Hofnaskeraden, gerade sie sind Muster der zur höchsten Reife gelangten Art, gerade sie enthalten, wenn auch noch in unvermitteltem Neben-:inander und noch nicht zur künstlerischen Einheit gefügt, doch schon sämtliche Bestandteile des regelmäßigen Maskenspiels. In dieser dritten Gruppe der disguisings ist der Tanz nicht mehr etwas mehr oder minder Hereingezwungenes und Fremdartiges im Spiele, er wird selbst zum Spiel, er wird mit einer eigenen Idee umkleidet, die Tänzer werden zu Darstellern einer allegorischen Situation, sie haben vor den Tänzen eine allegorische Handlung durchzuführen, die im Tanze ihren folgerichtigen Abschluß findet. Ein Blick auf die dargestellten Allegorien findet eine Idee in vordrängender Häufigkeit zum Ausdrucke gebracht: die ritterliche Liebeswerbung und Liebeserhörung. Es sind die allegorisch-romantischen disguisings. Die Liebesritter haben aber zugleich moralische Tugenden zu verkörpern, wie sie die Vorstellung dieser Zeit, in der die mittelalterlichen Rittererzählungen sich noch der größten Beliebtheit erfreuten, für die ideale Frauenminne forderten. Die Handlung dieser disguisings besteht vorzugsweise in der Erstürmung und Eroberung einer Veste, der sogenannten Minneburg, die auch in moralplays erscheint und der von Brotanek ein eigener, kleiner Abschnitt seines „Anhangs" gewidmet ist.

Die dritte Gruppe von disguisings bildet also jene Form von Tanzmaskerade, die eine selbständige, allegorisch-romantische Handlung mit Reden und einem Ansatze von Dialog, sowie manchmal mit Gesang, in sich schließt. Diese Form der disguisings leitet in gerader Linie auf die klassische Masque über. Ein anschauliches Beispiel bietet Halls Beschreibung des disguising von der „Gefahrvollen Veste", das zu Neujahr 1512 in Greenwich gespielt wurde.

Ein ähnliches disguising war an Dreikönig 1516 in Eltham. Ein goodly castel, mit Rittern und Damen, wurde von rivalisierenden Rittern bestürmt. Hier ward der Angriff abgewiesen, die Sieger

[1]) Hall S. 526. Holinshed III, 567. Vgl. Brewer II[2], 1497. Auch Nichols, Eliz I, 7 bringt den Wortlaut Halls. Der ganze Bericht ist nacherzählt von Warton IV, 121. Sörgel S. 10 hält Wartons Ausdruck „after a parley" irrtümlich für Worte des Chronisten.

kamen mit ihren Damen aus der Burg und begannen die Tän-
Ansprachen oder Antworten werden hier von Hall allerdings nicht erwähnt.[1])

Dagegen bezeugt der Bericht über das disguising im Wolsey-Palais — Fastnachtsdienstag 4. März 1522 — den Gebrauch von Wechselreden (Hall S. 631, Brewer III, 1558).

Durch Brewer erfahren wir noch, daß auf der Burg ein besonderer Platz für die „Minstrels with vials and other instruments" bestimmt war, daß die Kapellknaben des Kardinals den Gesang auszuführen hatten, und daß die Mäntel (cloaks mantled) der 8 Herren ausgestattet waren mit „rolls written with divers words and poyems . . . on every cloak 42 resuns", wie auch den Kleidern der 8 Damen „resuns" (im Ganzen 192) aus feinem gelben Atlas aufgenäht waren. Die Damenkostüme stellten Mailänder Tracht dar: Millian gouns (of white satin) und Millein bonettes of gold, with Iwelles. Unter den Damen interessiert uns besonders eine: Mistress Anne Boleyn befand sich neben der Königin von Frankreich, Heinrichs Schwester, unter den Gefangenen der „Grünen Burg". Sie wird wohl die „Beautie" des Festspieles gewesen sein, und „Amorus" wird um sie geworben haben. Ominös schwebten die Embleme der drei Turmflaggen über ihren Häuptern: ein von Frauenhand gepreßtes Mannesherz, ein von Frauenhand gewendetes Mannesherz und drei zerrissene Herzen!

Unterhaltungen der gleichen oder ähnlicher Art finden sich in Anlehnung an die moralisierende, allegorische Ritterepik, in Italien bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts, also schon vor Vollendung des Rosenromans. Muratori[2]) überliefert uns die Beschreibung eines 1214 in Treviso abgehaltenen Festspiels. In einer als starkbefestigt dargestellten Schauburg saßen reichgeschmückte Mädchen und Frauen. Diese Burg mußte gleich dem Château Vert erobert werden und wurde von den Stürmenden mit Blumen, Früchten und Wohlgerüchen beworfen. Es wird nicht gesagt, ob der Eroberung Reden vorangingen und Tänze nachfolgten, doch ist es nicht gewagt, wenigstens das letztere anzunehmen.[3])

Noch reicher ausgestattet und dramatischer als die disguisings von der „Gefahrvollen Veste" und der „Grünen Burg" war ein Hochzeits-disguising des Jahres 1501, das der am 14. November gefeierten Vermählung des Kronprinzen Arthur (geb. September 1486) mit der 16jährigen Katharina

---

[1]) Hall S. 583. Brotaneks Angabe (S. 28), daß dieses Eltham-disguising 1515 war, kann nicht richtig sein; denn die Weihnacht 1514—15 feierte der Hof in Greenwich. Mir scheint dieses disguising mit dem nach dem Troilusspiel, Brewer II[2], 1505 identisch zu sein. [2]) Antiquitates Italicae II, 837. [3]) Warton bemerkt im Anschlusse an die Beschreibung der „Forteresse dangerus": „For a much earlier example of this kind of display I might refer to the Venetian Annals of the 14th century, but my reference is mislaid." (IV, 121.)

Aragonien galt.[1]) Drei Pageants wurden nacheinander in den großen [Saa]l von Westminster gefahren, oder, wie der Bericht sagt: „then began and [ent]ered this most goodly and pleasant disguising, convayed and showed in [pa]geants proper and subtile“: eine Burg, ein Schiff in vollen Segeln und ein [Be]rg. Die Burg wurde von zwei Löwen und je einem Hirsch und Steinbock [he]reingezogen; aus den Fenstern schauten acht schöne, junge Damen, in [en]glischer und spanischer Tracht; aus den Ecktürmen ertönte, während des [Ei]nzuges, ein Gesang von Knaben, die als Mädchen gekleidet waren.

Nach der Übergabe tanzten die eroberten Damen mit ihren [Si]egern. Sörgel[2]) fügt seiner kurzen Beschreibung des disguising [bei]: „auch noch andere Glieder des Hofes nahmen an den Tänzen [te]il“. Er erweckt so die Meinung, als hätten die disguisers mit den [b]isherigen Zuschauern getanzt. Das war nicht der Fall, sondern [n]ach dem Abzuge der disguisers und dem Verschwinden der [P]ageants tanzte der Kronprinz noch zwei Schautänze — baas daun[c]es — mit Lady Cecil (Cecilie, Schwester der Königin); je zwei [b]aas daunces tanzten auch die Prinzessin-Braut mit einer ihrer Hofdamen, beide in spanischer Tracht, und der Herzog von York (später Heinrich VIII., geb. 28. Juni 1491) mit seiner Schwester Margaretha (später — 1503 — Gemahlin Jakobs des IV. von Schottland), wobei er zur Freude und Bewunderung seiner Eltern große Gewandtheit entfaltete. Die Tatsache, daß die disguisers nicht mit den Zuschauern tanzten, ist im Hinblicke auf die spätere Mask von Bedeutung.

Der Wortlaut des Berichtes ist sehr wichtig für die Frage, ob in diesen disguisings gesprochen wurde oder nicht. Nachdem schon von der Schiffsmannschaft gesagt war, sie hätten in Mienen, in Reden[3]) und im Benehmen sich ganz wie echte Seeleute gegeben, nachdem es von den Gesandten geheißen, sie nannten sich Hope und Desire, wird über die Art der Werbung berichtet: „making a great instance in the behalfe of the said knights“ . . . „making their meanes and entreates as wovers“. Die Damen gaben „their small answer of utterly refuse, and knowledge of any such company, or that they were ever minded to the accomplishment of any such request“. Es wird beigefügt, die Damen „wiesen rundwegs ihre Absicht und ihr Begehren zurück“. — Nach dieser in Hinsicht auf das „small answer“ etwas breiten Ausführung scheint die Antwort gelautet zu haben: „Wir kennen keinen von euch und denken gar nicht daran, euerem Bitten und Begehren je zu willfahren“. Darauf drohten die Gesandten mit dem Sturme

[1]) Shakespeare Society Papers I, 47. Vgl. Hall S. 494: costly disguisinges. [2]) Sörgel 10. [3]) Auch Brotanek hebt diese Stelle hervor (S. 76).

auf die Burg: „shewed the said ladyes that the knights would for this [illegible] refusall make battayle and assault", eine Drohung, die nach der [illegible] des Verbums shew (mündlich offenbaren), ganz gut in Worten gege[illegible] konnte und die in der „further communication", des disguising [illegible] Gefahrvollen Veste ihr Analogon hat.

Man darf also trotz der durchsichtigen, der Hochzeitsfeier [illegible] gepaßten Handlung — ritterliche Liebeswerbung und Eroberung der Fra[illegible] herzen — auch den Gebrauch der Rede und Gegenrede für dieses disgui[illegible] annehmen. Die zwei Gesandten scheinen eigens für den Zweck, als Spr[illegible] zu fungieren, zwischen die Doppelgruppe der disguisers eingereiht [illegible] zu sein.

In allen diesen disguisings sind die Maskentänzer zugle[illegible] oder vielmehr zuerst handelnde Personen: Angreifer und Ve[illegible] teidiger der Minneburg. Alle sind von kostümierten Sprechern [illegible] geleitet oder begleitet. Stofflich und szenisch sind die disguisings d[illegible] letzten Gruppe auf moralische und romantische Allegorien beschrä[illegible]

Im Gegensatz zu Brotanek glaube ich, daß diese Gruppe [illegible] mittelbar zur klassischen Masque überführe, weil hier die Masken[illegible] tänze durch ein förmliches Einleitungsspiel mit Reden der Sprech[illegible] und mit Gesängen vorbereitet sind.

In den späteren Willkomm- und Abschiedsszenen, also nicht in unseren älteren disguisings, besonders in denen der letzten Gruppe, erblickt Brotanek „in erster Linie" die Muster und Vorbilder für das Einleitungsspiel der klassischen Masque, für den ersten (dramatischen) Teil des regelmäßigen Maskenspiels. (S. 138.) Wenn durch diese Ausdehnung seines Operationsfeldes sein Beweismaterial an Fülle und Sicherheit gewonnen hat, so scheinen mir die einzelnen Beweisstücke an innerer und unmittelbarer Kraft zu verlieren, eben weil sie zum großen Teile einem außerhalb der Hofmaskeraden liegenden Gebiete angehören.

So selten, so dürftig und so unentwickelt wie Brotanek meint, sind die Einleitungen unserer älteren Maskeraden nicht. Aus den Jahren 1511—18 haben wir eine unterbrochene Reihe von Beispielen, zu ihnen treten die sehr entwickelten oder wenigstens verhältnismäßig sehr entwickelten Einleitungen der Spiele von 1501 und 1522. Verhältnismäßig, denn man vergesse nicht den Zweckunterschied einer Begrüßungsrede von einem Tanzvorspiele, das den Tanz nicht lange verzögern durfte. Das disguising vom Château Vert hat Brotanek nach jener Hinsicht nicht vollkommen gewürdigt. (S. 139.)

Sind auch die Begrüßungsszenen vor Elisabeth abwechslungs- nd stoffreicher und liefern sie eine ergiebige Ausbeute an Vorbildern r alle die mannigfaltigen Einleitungsmotive der regelmäßigen laske, so sind sie eben auch der vollentwickelten Maske zeitlich sehr ahe. Wenn Brotanek die Muster zu den Einführungsspielen der Maske erst unmittelbar vor der Entstehung der festen Form der Kunstmaske findet, wenn er sie zum großen Teile auf einem anderen Gebiete suchen muß, als auf dem der Mask selbst und ihrer Vorgänger, so beweist dies nur, daß wir über die Hofmasken Eduards, Marias und Elisabeths noch ungenügend unterrichtet sind. Brotanek kommt mit der Allgemeinheit seiner Belege bis in die nächste Nähe der ersten regelmäßigen Masque, die wir bis jetzt kennen. Diese stammt aus dem Jahre 1595, also aus einer späten Zeit. Ben Jonsons schönste Masken folgen ein Jahrzehnt, also fast unmittelbar darauf. Wir können darum noch heute dem Satze Sörgels: „Das Maskenspiel scheint plötzlich ins Dasein zu treten“ (S. 24) seine Berechtigung nicht versagen. Brotanek selbst kann neben den Begrüßungsszenen nur die geplanten Nottingham-Masken von 1562 nennen, die „dem vollentwickelten Maskenspiel etwas näher kommen“. Hier hat die weitere Forschung einzusetzen, um die noch verborgenen Fäden zwischen den großen disguisings Heinrichs VIII. und der Gray's Inn Mask von 1595 wieder aufzufinden.

Die psycho-ethische Charakteristik in den Porträts der Chronographie des Joannes Malalas.

Von

Otmar Schissel von Fleschenberg (Innsbruck).

Der byzantinische Chronist Joannes Malalas[1]) porträtierte bedeutende Persönlichkeiten seiner Chronik im Banne einer literarischen Tradition, die Fürst im Philologus 61, S. 375–397, durch die klassischen Literaturen[2]) auf den ägyptischen Einfluß in griechischen Urkunden und die griechische Physiognomik (Philol. 61, S. 397–440) zurückverfolgen konnte. Über die Herkunft der malalanischen Porträts sind die Akten noch nicht geschlossen,[3]) doch ist allgemein anerkannt, daß sie in zwei verschiedene Gruppen[4]) zerfallen, nämlich in eine Porträtreihe hervorragender[5]) griechischer und trojanischer Helden und Frauen[6]) (= T) und in Einzelbilder, die den Mitteilungen über die beschriebenen Persönlichkeiten voranstehen, also deren Auftreten signalisieren (= M). Die Porträtreihe (T) fußt auf einer, ihr und den Troikasignalements in den *acta diurna* des Dares Phrygius[7]) gemeinsamen Vorlage,[8]) die Einzelbeschreibungen haben nach Edwin

---

[1]) Krumbachers BL[2] S. 326 ff. Herangezogen wurde nur das Material des Oxoniensis (ed. Dindorf), als zur Entscheidung der behandelten Frage völlig ausreichend. [2]) Vgl. auch Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik II, 384 ff. [3]) Über die einschlägige Literatur und ihre Kritik vgl. meine Dares-Studien (Halle a. S., Niemeyer 1908), S. 19–34; 84. [4]) Dares-Studien S. 15. [5]) Ebenda S. 37[2]. [6]) Malalas, ed. Dindorf, S. 103, 11–106, 21 und Isaak Porphyrogennetos, ed. Hinck S. 80, 21–87, 18; vgl. Philol. 38, S. 109 und 60, S. 239–241, Dares-Studien S. 35[1]. [7]) Ed. F. Meister, Kap. 12 und 13. [8]) Dares-Studien S. 34–84.

'atzigs überzeugendem Nachweise[1]) Malalas selbst zum Verfasser. :r bildet in ihnen die Porträttechnik von T konsequent zur Schablone weiter.[2]) So fixiert er bestimmte Begriffe an bestimmte Stellen eines Porträtschemas, z. B. Größebezeichnungen (*μακρός, διμοιριτῖος, κονδοειδής, εὐμήκης, εὐῆλιξ, κονδός*) immer an die erste, oder *λεπτός* als Ausdruck für eine von der Körpergröße kausal abhängige Eigenschaft stets an die zweite. Die folgenden Betrachtungen beschränken sich nun auf die in ihrer absoluten Regelmäßigkeit typischen M-Signalements, und zwar allein auf die psychologisch-ethische Charakteristik derselben.

Der M-Porträttypus zerlegt sich nämlich in zwei inhaltlich und nach ihrem Umfange streng unterschiedene Teile, die Körperbeschreibung und die psychisch-ethische Charakteristik. Nur zweimal wird das Prinzip, zuerst alle körperlichen Merkmale, dann die eventuell angegebenen geistigen aufzuzählen, verletzt: 103,5 (Tecmessa) unter der Voraussetzung, daß man die nicht malalanische,[3]) zahlenmäßige Altersangabe in das Porträt einbezieht und 301,12 (Tacitus), wo *ἐλλόγιμος* mitten unter körperlichen Eigenschaften genannt wird. Während die Körperbeschreibung[4]) durchschnittlich mit 6 – 9 Prädikaten bedacht wird, erhalten von 62 Signalements des Oxoniensis 16, also 29 %, gar keine psychisch-ethische Charakteristik; die meisten, das sind 24 = 39 %, werden nur mit 1, 11 = 18 % der Beschreibungen mit 2, 6 = 10 % mit 3, 3 = 5 % mit 4 und nur die beiden (= 3 %) Apostelporträts (256,4 und 257,5) in begreiflicher Ausnahme mit sechs psycho-ethisch-religiösen Merkmalen ausgestattet. Die Berechtigung, den zweiten psycho-ethischen Teil der Porträts selbständig zu betrachten, ist durch die Möglichkeit seines gänzlichen Fehlens im Signalement gegeben. Sein Aufbau ist wegen der geringen Zahl der auf eine einzelne Beschreibung entfallenden Merkmale einfach; 10 von den 88 „seelischen" Prädikaten sind zunächst aus M auszuschalten, weil sie darin nur einmal vorkommen und – auf ebensoviel Porträts verteilt – allein deren psychische Charakteristik besorgen:

---

[1]) Vgl. Byzantinische Zeitschrift S. 13, 180. [2]) Belege für diese Erscheinung in den Dares-Studien S. 48, 53[1], 62[1], 66, 67[1], 70, 72[1], 77[1]. [3]) Vgl. Dares-Studien S. 32. [4]) Ausgenommen die Kaiser von Constantin bis Honorius, deren Porträts körperliche Merkmale überhaupt fehlen.

Mal. 267, 13 *ἀγαθός* – Nerva.
246, 7 *γαληνότατος* – Claudius.
301, 21 *πάνυ δὲ δριμύτατος* – Florianus.
250, 17 *εὔτακτος* – Nero.
282, 17 *καταγύναιος πολύ* – Antoninus Verus.
258, 10 *μανικός* – Galba.
219, 6 *μυστική* – Cleopatra.
302, 6 *σοφὸς πάνυ* – Älius Probus.
302, 18 *ὑπερήφανος* – Carus.
262, 13 *φιλόσοφος ἄκρος* – Domitianus.

Zur Erkenntnis allgemeingültiger Anordnungsgesetze führen auch die drei Prädikate nicht, die nur der seelischen Charakteristik des Justinusporträts dienen (Mal. 410, 8): *ἐν πολέμοις κοπωθείς, φιλότιμος, ἀγράμματος δέ,* obwohl in ihnen kausaler Zusammenhang merklich ist. Die in der Mitte stehende Eigenschaft der Ehrbegierde wird nämlich durch die sie umrahmenden präzisiert: aus der Kriegstüchtigkeit Justins war wohl sein Ehrgeiz entsprungen; wie ausschließlich er aber auch durch militärischen Lorbeer befriedigt wurde, bezeugte die Interesselosigkeit des Kaisers für Geistesbildung. Man müßte somit interpretieren: J. war ein vielversuchter Krieger, *daher* ehrgeizig, *hingegen* ungebildet. *Δέ* stempelt danach *ἀγράμματος* gegenüber den beiden vorhergehenden rühmlichen Eigenschaften zum Tadel. —

Wenn nur einmal gebrauchte, also individuelle Charakterprädikate in Gemeinschaft mit häufiger verwendeten vorkommen, setzt sie Malalas meist hinter diese, womöglich an den Schluß des Porträts:

Mal. 295, 20 *[δειλός,] σκνιφός* – Valerianus.
343, 9 *[ἥσυχος,] τιμητικός* – Gratianus.
299, 19 *[μεγαλόψυχος,] εὔσκυλτος* – Aurelianus.
283, 4 *[φιλοκτίστης,] ἱερός* — Commodus.
277, 20 *[ἥσυχος, ἐλλόγιμος,] ἱερατικός* – Hadrianus.
316, 5 *[μεγαλόψυχος, ἥσυχος,] θεοφιλής* – Constantinus.
257, 8 *[φρόνιμος,] ἠθικός, εὐόμιλος, γλυκύς, ὑπὸ πνεύματος ἁγίου ἐνθουσιαζόμενος καὶ ἰώμενος* – Paulus.

Teilweise Verwandtschaft mit diesen sieben Porträts zeigt das des Kaisers Maximus (Mal. 314, 11), in dem das in M relativ häufige (sechsmal nachweisbare) Adj. *ὀργίλος* zwischen zwei dem Maximusbilde allein

ene Prädikate eingeschoben ist: φιλοστρατιώτης [ὀργίλος,], τρα-
ιστής. Diese Ausnahme läßt sich sowohl aus der engen psycho-
gischen Verbindung von ὀργίλος mit φιλοστρατιώτης, als ins-
sondere aus dem sonstigen Gebrauche dieses Prädikates recht-
tigen: von den vier in Betracht kommenden Beispielen[1]) steht
γίλος dreimal an vorletzter Stelle[2]) und nur einmal muß es — dem
en konstatierten Individualisierungsprinzipe folgend — hinter das
ufigste „seelische" Merkmal (dreizehnmal) μεγαλόψυχος treten:

Mal. 291, 9 [μεγαλόψυχος,] ὀργίλος — Severus.

aher beschließt μεγαλόψυχος mit Ausnahme der Porträts, in denen
s allein den zweiten Teil der Charakteristik repräsentiert (Mal. 280, 11.
98, 5. 298, 20. 304, 9), nur 2 : 7 mal das Signalement, und zwar
m — bereits zitierten — Caligulabilde 243, 10 und 313, 6 [ἥσυχος,]
μεγαλόψυχος — Constantius Chlorus. Sonst nimmt es die vor-
etzte, einmal (Mal. 316, 5) die drittletzte Stelle im zweiten Teile der
Beschreibung ein:

Mal. 291, 8. 306, 12 μ. καὶ φιλοκτίστης ∾ 342, 9 ἐξακιονίτης, πολεμιστής, μ. καὶ φ.
325, 10 μ., ἐξακιονίτης ∾ 425, 8 μ., χριστιανός ∾ 316, 5.
299, 19 μ., εὔσκυλτος.

Eine Ausnahme gegenüber dem Bestreben des Malalas, die nur in einem Porträte verwendeten psychologisch-ethischen Prädikate an den Schluß der Aufzählung zu stellen, bedeutet 344, 14 im Theodosiussignalement:

εὐσεβὴς [καὶ ἐνδρανής].

Doch ist ἐνδρανής außer Mal. 344, 14 nur mehr im Arkadiusbilde Mal. 349, 2 und da in gleicher Stellung und Verbindungsform (καί) zu belegen: περίγοργος καὶ ἐνδρανής.[3]) Entscheidende Ausnahmen repräsentieren somit nur das Petrus- und Valensporträt (Mal. 342, 8), welch letzterem jedoch jede körperliche Charakteristik fehlt:

ἐξακιονίτης, πολεμιστής, μεγαλόψυχος, φιλοκτίστης;

---

[1]) Mal. 259, 23 und 312, 9 ist ὀ. einziges „seelisches" Charakteristikon, muß also nach dem höheren Gesetze, das die „geistigen" Merkmale immer hinter die körperlichen weist, den Schluß des Signalements bilden. [2]) Vgl. noch 243, 10 (Caligula) περίγοργος, ὀργίλος, μεγαλόψυχος. 349, 9 (Honorius) ὀργίλος καὶ σώφρων. [3]) Περίγοργος steht in seinem anderen Belege 243, 10 gleichfalls an erster Stelle, und zwar sogar vor ὀργίλος und μεγαλόψυχος.

auch besitzt das in Betracht kommende Adj. *πολεμιστής* keinen individuelleren Bedeutungston als die beiden ihm folgenden Prädikate. In das Petrussignalement Mal. 256, 6:

[φρόνιμος,] ὀξύχολος, εὐμετάβλητος [δειλός,], φθεγγόμενος ὑπὸ πνεύματος ἁγίου καὶ θαυματουργῶν

ist wohl infolge des Umfanges seines zweiten Teiles einige Verwirrung geraten, auf die zu schließen die im Paulusbilde analoge Stellung des Adj. *φρόνιμος* erlaubt. Die Hippolytcharakteristik:

Mal. 88, 20 *κυνηγέτης, σώφρων δὲ καὶ ἥσυχος*

kann deshalb nicht als Ausnahme figurieren, weil ihre *ἡσυχία* eine Folgeerscheinung des wegen der folgenden Erzählung betonten *σωφροσύνη*, die Endstellung von *σώφρων* im Hippolyt- und Phädrabilde somit eine bewußt parallele ist.[1]) Jenes Prinzip des Malalas typischere, also häufiger verwendete und allgemeinere Charaktereigenschaften voranzustellen illustrieren noch *ἥσυχος*, von dessen fünf Belegen nur einer am Porträtschlusse steht, und da (Mal. 88, 20) als Synonymum zu dem das Signalement ideell beschließenden *σώφρων*. Die Endpunkte der übrigen vier Reihen von Merkmalen (277, 19. 313, 6. 316, 5. 343, 9) bilden dreimal *ἅπαξ λεγόμενα* der M-Bilder, einmal (313, 6) irrig *μεγαλόψυχος*, das vor *ἥσυχος* zu stehen käme. 277, 19 nimmt *ἐλλόγιμος* den Platz zwischen *ἥσυχος* und dem letzten Adj. der Reihe ein, dessen Verwendungsart trotz seiner *ἥσυχος* gleichen Zahl von Beispielen weit weniger ausgeprägt ist. Mal. 311, 7 (Maximianus) und 326, 16 (Julianus) sind nämlich auszuschalten, weil dort *ἐλλόγιμος* allein die „seelische", hier überhaupt die ganze Charakteristik ausmacht; in 301, 12 ist es unter körperliche Merkmale verworfen, bleibt somit außer 277, 19 nur mehr 354, 22 (Eudocia) mit *ἐλλόγιμος* als Eingang der Geistescharakteristik. Dadurch kommt es u. a. vor *παρθένος* des Eudociabildes zu stehen, für welches Prädikat in den malalanischen Einzel-, da meist Kaisersignalements zu wenig Belege möglich sind, um seinen Gebrauch eindeutig zu fixieren[2]): 100, 9. 103, 6 beschließt es die Beschreibung, 354, 22 ist es das vorletzte Merkmal. Die bisherigen Beobachtungen rechtfertigt *φιλοκτίστης* (viermal), wenn es 306, 12. 342, 9 hinter

---

[1]) Auch in seiner dritten Belegstelle Mal. 349, 9 beschließt *σώφρων* das Porträt. [2]) Über seine Bedeutung siehe Dares-Studien S. 26 f.

as typischere Adj. μεγαλόψυχος und so an den Schluß des Signalements treten muß. Nur einmal (Mal. 283, 4) – 232, 13 ist es einziges psycho-ethisches Merkmal – erscheint es mit dem Spezifikum es Commodusbildes, ἱερός verkoppelt und somit vor diesem Adj. .hnlich φρόνιμος (viermal). Abgesehen von Mal. 301, 12, wo es – von ἐλλόγιμος durch mehrere Körpercharakteristika getrennt – allein en Schluß der Beschreibung des Kaisers Tacitus bildet, eröffnet φ. lie psycho-ethisch-religiöse Beschreibung der Apostelfürsten (256, 6. 257, 8) und nach χριστιανός (344, 13) die des Kaisers Theodosius:

χ. καὶ φ. καὶ εὐσεβὴς καὶ ἐνδρανής,

steht also vor den individuelleren Prädikaten εὐσεβής (einmal) und ἐνδρανής (zweimal). Auch δειλός (dreimal) ist in einem Beispiele (Mal. 259, 6) einziges psychisches und daher letztgenanntes Merkmal, sonst findet es sich stets (256, 7. 295, 19) vor individuell kennzeichnenden Prädikaten.

Aus den vorausgehenden Einzelbeobachtungen ergibt sich für das malalanische Porträtschema das bereits angedeutete Gesetz: die psycho-ethischen Prädikate sind nach ihrem individuellen Bedeutungsgehalte gegen das Ende des Signalements so abgestuft, daß sich an die allgemeineren, das ist typischeren und häufigeren, die der Einzelcharakteristik dienenden, also ein- höchstens zweimal verwendeten, anschließen. Darauf gründet sich die bei öfter belegten Prädikaten beobachtete Erscheinung, daß sie an vorletzter oder letzter Stelle meist nach gewissen, noch häufiger üblichen Adj. zu stehen kommen, so z. B. φιλοκτίστης zweimal hinter μεγαλόψυχος, nie aber umgekehrt. Μεγαλόψυχος kann (mit einer Ausnahme) nur nach ἥσυχος oder ὀργίλος, und zwar je einmal, gegenüber sechs Belegen an erster Stelle, erscheinen; ἥσυχος allein nach μεγαλόψυχος (1:3 Beispielen an erster Stelle), abgesehen von seiner synonymen Verwendung mit σώφρων; das in seiner Stellung wenig fixe Prädikat ὀργίλος auch nach μεγαλόψυχος.

Zwei deutsche Meisterdramen und ihr Bühnengestaltung.

Von

Walter Bormann (München).

I.

Das deutsche Drama seit Lessing und das Theater.

Es soll von Vorschlägen hier gesprochen werden, die für d Leben zweier deutscher Meisterwerke auf dem Theater unter A wendung chirurgischer Eingriffe in den Text der erfahrene Dra turg Eugen Kilian als Wohltat, ja Rettung anempfiehlt. Goeth „Faust“ und Schillers „Wallenstein“, die in Rede stehen,[1] si indes die einzigen deutschen Dramen von klassischer Geltung sich lich nicht, bei denen sich Mißverhältnisse zwischen den Dichtung und den Bedingungen der Bühne kundtun. Denke man nur a den zur Dauer eines gewöhnlichen Theaterabends übel stimmende „Don Carlos“, den Kilian gleichfalls durch eine Bearbeitung de Theater einzurichten sich bestrebte, deren Licht- und Schattenseite ich an anderer Stelle zu erörtern gedenke. Auch Shakespeare über schritt zuweilen das gewohnte Bühnenmaß, wie in Hamlet, Hein rich VI., Teil II, Richard III., und es soll die Überlänge anderer Dramen Schillers, hinter welchen freilich die längsten Shakespeareschen Werke zurückbleiben, weniger betont werden, da immerhin, ob meist auch

---

[1]) Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes von Eugen. Kilian. München und Leipzig, Georg Müller 1907. 8°. S. IV, 149. – Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes von Eugen Kilian. München und Leipzig, Georg Müller 1908. 8°. S. VII, 200.

t ohne Streichungen, die Vorstellung an einem Abend gut er-
licht wird. Doch denke man an das Bühnenfremde von Heinrich Kleists „Penthesilea“ oder Friedrich Hebbels „Genoveva“, und so manches dramatische Probieren, mit dem Schiller und Kleist en neuen Stil zu schaffen sich bemühten, um von anderem und innerlichen Mängeln hervorragender deutscher Werke in bezug die Bühne zu schweigen.

Die Äschylus und Sophokles, ganz anders fanden sie auf der stbühne Athens die Stätte bereitet, die bloß ihrer Hingabe und chterischen Erfindung harrte, um sich von ihnen schmücken zu ssen mit dem höchsten Leben und Empfinden, in welchem nicht oß ihr eigenes reiches Menschensein, sondern ihres ganzen Volkes eele sich frei machte vom Fragwürdigen und Quälenden jeglicher rdenlose. Ihre geniale Kunst brauchte ungehemmt das attische heater nur mit den Hilfsmitteln, deren es bedurfte, zu ergänzen; was sie daran hinzufügten, war die Fortsetzung einer bereits be-chrittenen Bahn. Sie fanden die Vorbedingungen ihres schöpferischen Wirkens auf das glücklichste dargeboten, um ihrerseits so reich wie möglich die Aufgaben ihres Schaffensdranges zu erfüllen. Sie spendeten nichts in einer Gebelaune, klopften nicht lange an, ob sie Gemüter fänden, die gestimmt waren, ihre Dichtungen zu vernehmen und zu verstehen; offen lauschte ihnen jedes Ohr entgegen, um ins Herz und in jedes Haus als Besitz aufzunehmen, was Geist vom Geiste des Volkes, diesem der Fund seines edelsten Selbst war. Reiche und treffliche Bürger wetteiferten, die Schöpfungen des Genies in geziemender Ausstattung den Sinnen darzubieten und vom heiligen Altar des Gottes und der Orchestra zum weitgeschwungenen Rund der Sitze wurde mühelos, was einem wie dem anderen gehörte, wenn er es zu erfassen geneigt war, dargebracht dem einen wie dem anderen. Die Menschenlose, Leben, Leid und den Tod mit seiner Plötzlichkeit und seinen grausen Schrecknissen und in allem diesem die Auflösung der Irrgänge des Menschenwillens, die Erlösung der Seele vermöge ihrer unsterblichen Innenkraft zu schildern, war den Dichtern aufgegeben als ein allen willkommener Gottesdienst.

Ohne Altar und ohne die inbrünstige Anrufung von Dionysos, Zeus oder Pallas war, was in seinen schmucklos schlichten Schauspielhäusern Shakespeare einer zusammengewürfelten Menge von Hoch und Niedrig der Themsestadt oft in scheinbar allerweltlichster

Versinnlichung vor Aug' und Ohr stellte, nicht minder Gottesdienst. Wer von hinnen zog von seinem Brettergerüste, der hatte, wenn es seines Besuches wert gewesen war, einen Altar sich erbaut in seinem Gemüte, einen Altar reiner Ergebung in die göttliche Weltleitung, die selbst das Bitterste der Erde noch mit einem Tropfen himmlischer Güte mischend „ein edles Herz zur Ruhe singen läßt", oder einen Strahl reiner Freude mit sich genommen, die aus dem tollverkehrten Erdentreiben lichte Auswege öffnete, gleichwie durch freundlich helfende Götterhand. Shakespeares tiefdringender Geistesblick, der hinter des Lebens buntesten Hüllen die noch weit mannigfaltigeren dramatischen Bewegungsmächte erspähte, der hinter Schein und Lug und Heuchelei aller Art untrügliche Wahrheit suchte im Schlimmsten wie im Reinen des Menschenherzens, fand vor sich ein höchstbewegtes Zeitalter der Geschichte, da noch die Spuren des wanderfrohen epischen Mittelalters ringsum fortlebten neben dem zur Innenschau sich bereitenden religiösen Ernst und dem Wissenseifer, welche unter dem Wiedererstehen der Literatur und Kunst des Altertums damals die Menschheit verjüngten. Zugleich hiermit fand Shakespeare dann aber auch eine vom Heiligen der Kirche zum Profanen des Menschentreibens übergegangene Volksbühne, die sein eigener Besitz und ihm das Organ wurde, um all jenes dramatische von innen nach außen und rückwärts wieder nach innen wirkende Leben, wie es vielstimmig ihn umwogte und die Form seines Geistes begehrte, in Tragödien und Komödien zu Offenbarungen menschlicher und göttlicher Wahrheit zu gestalten. Es ist unmöglich, Goethe den Satz nachzusprechen, den er in Übereinstimmung mit Herders Meinung niederschrieb, als er mit der Aufführung Shakespearescher Dramen auf der romanischen Opernbühne nirgends fertig wurde: „Nicht alles, was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf." Was Shakespeare auch über den Makel, der dem Schauspieler anhafte, gesprochen hat, wir wissen doch, daß sein weltumspannender Geist sich voll und ganz in die ihm zu Gebote stehende Bühnenform eingesenkt hat, und es ist sein uns überkommener Gehalt von dieser Form ganz unzertrennlich. Was er, wenn abgeschnitten vom Theater, sonst geleistet haben würde, gesetzt, daß es gleichfalls irgendwie das Vor-

trefflichste gewesen sein würde, so wissen wir nichts davon. Und wozu an Stelle einer Meisterschaft, die so anstaunenswürdig wie kaum eine andere ist, eine problematische Meisterschaft annehmen, die im Dunkel liegt? Nicht bloß was Shakespeare als Dichter, sondern was er als einer der Führer der Menschheit schuf und wirkte, fällt zusammen mit seiner Bühnenkunst. Goethe hat noch in seiner spätesten Zeit, als er durch Tieck über den engen Zusammenhang Shakespeares mit dem altenglischen Theater unterrichtet wurde, für die getreue Aufführung Shakespeares „vom Anfang bis zum Ende" das Wort ergriffen, an dem, wie er sich früher ausdrückte, „Schauspieler und Zuschauer erwürgen" könnten! Wie die Äschylus und Sophokles, so stand Shakespeare durch sein Theater in unmittelbarer Berührung mit seinem Volke und mittelbar mit den fernsten Geschlechtern, da sein Theater seinen Stücken jenen dramatischen Lebensgehalt einflößte, der immer wieder eben nach diesem Theater als nach seiner Wiege, so wie die berggeborene Welle nach dem Flußbette verlangt. Dabei entsprach auch der szenische Schauplatz Shakespeares darin dem der Athener, daß er von allen Seiten dem weiten Kreise der schauenden Horcher sozusagen im Schoße lag, wie Wilhelm Dörpfeld, der sachverständigste Kenner der griechischen Bühnen, bezeugt.[1]) Ebenso wissen wir von dem wieder in engerem Verbande mit dem Religionskultus stehenden spanischen Drama, wie vom ganzen Volke begehrt die deshalb auch in sprudelndster Fülle hervorquellende Schaffenskraft größter und geringerer Bühnendichter war und wie man bald sich befliß, ihren Werken hier auch eine der beweglichen südländischen Art zusagende Ausstattungspracht zuzuwenden. Bestand darin wie in der gekünstelteren Beschaffenheit der Bühne eine Abweichung von der natürlichen Einfachheit der griechischen und altenglischen Theater, so war an diesen drei Stätten einer dramatischen Weltliteratur darin kein Unterschied, daß die Dramendichtung immer nur aus dem Boden des Volkes und aus seiner Liebe zu ihr erwuchs. Bei allen drei Völkern rauschte das vertraute Meer, das sie zu Siegen und Handelsmacht geleitet hatte, gleichwie gegenwärtig aus der Ferne hinein in die lebendigen Stimmen dramatischen Schaffens.

Wie still dagegen war es in dem kleinen deutschen Fürsten-

---

[1]) Zeitschrift „Cosmopolis" 1897, Nr. 24.

sitz, wo an „armen Ufern die leisere Welle doch manches unsterbliche Lied hörte!“ Wie still damals selbst in den Hauptstädten a Spree und Donau! Wie still sogar in Hamburg noch, der alten Handelsstadt, wo, wie Lessing bekennen mußte, „der süße Traum, ein deutsches Nationaltheater zu gründen, am spätesten“ zu verwirklichen sei. Ein warmblütiges Volksleben, in dem Menschenart sich mit allen Zügen des Menschlichen, Tugenden wie Lastern voll auslebte, wo gab es das im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts? Der Wohlstand des Landes war untergraben durch die Verwüstungen jenes langen Krieges, der zugleich freudiges Volksleben und Volksbewußtsein vertilgt hatte. Große und kleine, aufgeklärte und unaufgeklärte Despoten, die Väter oder Unväter ihrer Völker waren, hielten jedes politische Leben in ihrem Banne, und was von Gemeingefühl noch vorhanden war, das sammelte sich in ihren stehenden Heeren und in ihren maschinenhaft begeisterungslosen oder freilich auch Spuren edler Begeisterung weckenden Kriegszügen. Die Landesgebieter konnten sich desto vermessener in ihrer Machtvollkommenheit gefallen, als nach dem Vertrage, daß cuius regio, eius religio sei, sie noch die Seligkeit der lieben Untertanen im Himmelreich in der Hand zu haben glaubten. In dieser scheinbaren Totenstarre des Volkskörpers, den höchstens das Schwert in der Hand eines Helden zu gewissem zeitweiligen Leben zurückrief, gab es dennoch ein unwahrnehmbar unter der Asche glühendes Geistesleben. Gediegene Bildung des Gemütes und Verstandes lebte im Heim stiller Bürgerhäuser und die frommen, lichtfrohen Saaten aus der Reformations- und Humanistenperiode sollten den Deutschen herrlich aufgehen durch Söhne von Lehrern und Predigern, durch eine von einem Geschlecht zum andern wirkende Geistespflege ernst strebender Väter, empfänglicher und hütender Mütter. Wie alles andere, so hatte die furchtbare Kriegsflut dem deutschen Nationalbesitze Drama und Theater hinweggeschwemmt; alle gut volkstümlichen wie gelehrten Überlieferungen davon waren nur in unlebendigen Spuren vorhanden. Unsere großen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts fanden kein Theater, in dem der natürlich rege Sinn des Volkes ihrem Schaffen entgegengekommen wäre, darin ein Abbild seines eigenen Wesens aufgreifend. Kein lebensvoller Volks- und Staatskörper und auch keine volkstümliche Bühne — alles das sollten mit den Schätzen ihrer Geistesbildung und Schaffenskraft die Deutschen

us der Zerstörung sich selber wiederaufrichten. Erobert haben uns n der Tat dafür die führenden Geister des achtzehnten Jahrhunderts ie vornehmsten Bedingungen. Wenn Goethe den Menschen erhöhte durch Erweiterung des Sinnes für veredelte Lebensführung, so hat insbesondere Schiller durch die innerste Erfassung des Freiheitsbegriffes, dessen geistige Bedeutung bei ihm weit über den der bloß politischen Freiheit selbst in ihrer edelsten Anwendung hinausreicht, auch dem freien Bürgersinne und Vaterlandsgefühle, der sozialen Verbrüderung und dem reinen Menschentume der Zukunft vorgeleuchtet. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut.“[1]) Und was wäre ohne Schiller das deutsche Theater? Indem er, wie Goethe, hauptsächlich den Griechen und Shakespeare nacheiferte, war doch einzusehen, daß, wenn man ein deutsches Drama erschaffen wollte, das nur nach den besonderen Bedingungen von Volk und Zeit geschehen konnte. Das fühlte gerade Schiller stets auf das lebendigste und eben sein idealistischer Freiheitssinn ist es gewesen, der gründend und profetisch über die enge Gegenwart in die Zukunft weisend, den Deutschen ein Drama gab. Voran in so ahnungsvoll unendliche Zukunftsweiten wer hat denn im Drama Ausblicke geöffnet wie er? Wenn wir einigermaßen die Wirklichkeit der Literaturgeschichte befragen und zusehen, was vor Schiller da war und wie unter seiner Führung dann ein selbständiges Sein dramatischer Dichtkunst sich entfaltete, die Kleist, Grillparzer, Hebbel usw. eingerechnet, so wissen wir, daß kein einziger unserer bedeutendsten Dichter an dramatischer Gewalt die Probe des Wettstreites mit der Musenneunzahl seiner abgeschlossenen großen Dramen besteht. Und doch wie schwer hatte er es, zumal in der Zeit seines Emporringens, ein Verhältnis zum damaligen Theater zu finden! Zwar im Augenblicke, als in

[1]) Den spirituellen Sinn dieses Verses aus dem „Wallenstein“ hörte ich gelegentlich bestreiten, weil dazu der realistische, nur seinen Machtzuwachs durch das geschaffene Heer im Auge habende Standpunkt Wallensteins nicht passe. Daß Wallenstein jedoch keineswegs als Realist in der gewöhnlichen Bedeutung zu nehmen und daß er, wie fast alle Schillerschen Gestalten, ein Kind des Schillerschen Genius mit der nicht zu verleugnenden Geistesart des Schöpfers sei, werde ich in dieser Abhandlung dartun. Übrigens erinnere ich daran, daß in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ es heißt, daß „ein lebhafter Geist sich zuletzt beinahe aller Bewegungen seines Körpers bemächtigt“, und dann in noch größerem Übereintreffen mit unserem Verse: „Endlich bildet sich der Geist sogar seinen Körper.“

seiner Frühzeit der Aufschuß seiner Kraft im Marke bedroht u da hatte dem uralten deutschen Reichsrufe: „Ist kein Dalberg da einer des Geschlechtes sich gestellt, wie niemals wohl zur rechten Stunde einer seiner Vorfahren unserem ganzen Volke als besserer Retter nahte. Aber nach solchem flüchtigen Beistande war es dieser Helfer, der dem Dichter dann für die Aufführung der folgenden Werke Widerwärtigkeiten bereitete, ihm Bedingungen der Selbstzerstörung an seiner Kunst auferlegte und dieser ein festes Heim versagte. Schiller gewöhnte sich das Theater, zu dem er gleich in den „Räubern" mit angeborenem Verständnis Stellung gefunden hatte, wie er selbst sagt, beim späteren Dichten außer acht zu lassen, obwohl sein Genie ihn mächtige Bühnenwirkungen nie verfehlen ließ. Darum bedürfen seine Stücke des Theaters unbedingt, wie das deutsche Theater ihrer für seine unfehlbarsten und erhabensten Wirkungen immer bedürfen wird. Sie fanden nicht nur auf ihm eine feste Heimstätte, ihnen vor allem ist es zu danken, vermöge ihrer strengen Tragik, daß auch die Shakespeareschen Tragödien nicht mehr wie früher einem kleinbürgerlichen Sinne zurechtgestutzt werden mußten und in ihrer Herbheit verstanden, ebenfalls mehr und mehr unentstellt auf unseren Bühnen heimisch wurden. Daß uns indes ein volkstümlich deutsches Theater mit geläutertem Geschmack für das Bedeutende auch Schiller nicht erwirkt hat, zeigt die Laune, mit der die Leiter unserer Hoftheater wie Stadttheater die besten Werke von Kleist, Grillparzer, Hebbel, Freytag, Lindner, Nissel, Lingg, Greif u. a. zurücksetzen. Um freilich Kunstanstalt aus dem Geiste des Volkes für das Volk in hoher Bedeutung zu werden, besaß das Theater zu allen Zeiten als Bedingung eine unzersplittert gesammelte Hingabe des Volkes in allen Schichten, was heute bei der Überfülle der abziehenden Beschäftigungen und Bildungsmittel, bei der Masse des gedruckten Lesestoffes schier unerfüllbar ist.

Die beiden Dramen, von denen wir heute handeln, sind, wie ungleich auch sonst, darin gleich, daß ihre großen Verfasser unter den Eindrücken ihrer kahlen Umwelt den Blick zurückwenden auf zwei im Gemüte wild zerrissene Helden der vorausliegenden Jahrhunderte und ganz aus eigenem Seelengrund über deren finstere Charaktere versöhnendes Licht streuen. Anders hatte Shakespeare die schneidende Satire seines letzten Dramas auf einen kaltblütig gelassenen Tyrannen seiner Vorzeit beschlossen mit der Weissagung

ıen, was ihn selbst umgab im „gesegneten Reich“ der „ebenso ırchteten wie geliebten“ Königin, wo „jeder unter der eigenen e isset, was er pflanzte“, und wo seine durch einen „niederen uf“ wie die „des Färbers geschändete Hand“ unendlich mehr für seine eigene Ernte, für den Segen aller Völker und Zeiten in ırift und Bühnengestaltung, frei und leicht zumal, seine ewigen anzungen schuf.

II.

Goethes Faust und das Theater.

Es ist gewiß, daß Goethe seinen Faust keineswegs mit den genschaften eines echten dramatischen Kunstwerkes entwarf ıd zur Auswirkung zu bringen strebte. Als in seiner frühen Jugend eser Plan zuerst ihm in der Seele sprühte, da waren es insbesondere vei Veranlagungen seiner Wesenheit, die ihn sein Leben hindurch egleiteten, welche hier nach dichterisch befreiender Aussprache hinrängten: der starke Erkenntnisdurst, der den unendlichen Umkreis on Natur und Leben zu enträtseln trachtete, und als das andere er Sinnendrang nach holdem Erleben, in dem ihm wie in nichts onst des Menschen Seelisches aufging. Wie später dann noch, als :r sein Werk als großes Lehrgedicht vervollständigte, die ihm immer ıeilige Sehnsucht nach Schönheit und Kunst hineinfloß und das Ideal der Tat ihm den erlösenden Abschluß des Ganzen gewährte, wird unten noch zu erörtern sein. Die künstlerische Einheit von Goethes Faustdichtung, die von Veit Valentin in einem sehr schätzenswerten Buche[1]) wohl am klarsten dargetan worden ist, darf durchaus zugegeben werden, ohne daß sie im eigentlich Dramatischen zu suchen ist. Soll gleichwohl die Dichtung von der Bühne herab wirken, ist es einleuchtend, daß ihre Einheit auch mit den Mitteln des Theaters so klar wie möglich zum Ausdruck gebracht werden muß. Die Hindernisse, die hierfür teils die vollen lyrischen Ausklänge, teils die ungebundene epische Art darbieten, müssen überwunden werden. Wie in seiner, so zu sagen, schwebenden Kunstanlage Goethes Gedicht, das den Menschen im dunkel fragwür-

---

[1]) Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit, dargestellt von Veit Valentin (Ästhetische Schriften von Veit Valentin, II), Berlin 1894, Emil Felber.

digen Sein als Siedler der Erde aufs unmittelbarste enträtseln möchte, mit den Bedingungen des Theaters vielfach in Widerstreit steht, da der Raum bald unbekümmert um Zeit im allmählichen Beobachten durchwandert, bald wieder im Eilfluge von hier nach dort ohne wirklich dramatische Fortschritte durchmessen wird, dies ist Kilian nicht undeutlich geblieben. Trotzdem hält er am Segen der Bühnendarstellung von beiden Teilen der Dichtung fest, da er meint, daß das, worauf man dabei verzichten müsse, aufgewogen werde durch eine sinnliche Verlebendigung, welche die Schauenden und Hörenden auffordere, lesend dann mit eigener Mühe in den poetischen Gehalt besser einzudringen.

Nach gründlicher Durchsprechung der überaus verschiedenartigen Versuche aller bisherigen Faustaufführungen zieht Kilian seine eigenen Urteile. In bezug auf den ersten Teil bin ich mit ihm völlig einer Meinung, daß er unwidersprechbar dem deutschen Theater gehört. Wenn Kilian auch hier „den ausgesprochen undramatischen und untheatralischen Charakter“ hervorhebt, möchte ich beachtet sehen, was das in hohem Maße ausgleicht: Die Entschleierungen verborgensten Seelenlebens bei sinnlich eindrucksreichem Geschehen sind im ersten Teile in Fülle gegeben. Ferner geht hier von Anfang bis zum Ende der dem Verständnisse des Hörers sich durchweg klar öffnenden Handlung ein ungemein volkstümlicher Zug. Schon der Magier, der in ungestilltem Erkenntnisdrange durch Zaubermittel mit der Geisterwelt verkehrt, der Osterspaziergang mit dem frisch sich entfaltenden Volkstreiben spricht mächtig vertraut zur Volksfantasie. Dann die Erscheinung des Teufels, Fausts Pakt mit ihm, Hexenküche und Auerbachs Keller, das deutsche Bürgermädchen in seiner Häuslichkeit und Innigkeit in Garten, Dom, Kerker zwischen dem fahrenden Freier und Mephisto, die Walpurgisnacht auf dem Brocken – man ersinne doch, was in aller Welt auf die Illusion des Volkes mehr Macht hätte!

Zur Schlichtung aber der Schwierigkeiten, welche namentlich die übersinnliche Fabelwelt der Versinnlichung des Theaters bereitet, zeigt gerade Kilian die rechten Wege: Einfachheit der Szenerie, welche der Fantasie Spielraum gönnt, anstatt sie täppisch zu bevormunden, die Illusion einer Verdeckung vieles Sinnlichen durch die Kulissen mit einem hinter sie gerichteten Wahrnehmen der Schauspieler. Nur darf die Vereinfachung der Szenerie zu keiner sinn-

idrigen Zusammenlegung der Schauplätze führen, mit der gröb- :hes Ungeschick einer übergeschickten Regie es sich schnell be- .iem macht. Im Aufsatze „Die Faustaufführungen in München", ı dem ich in Herm. Schreyers „Deutscher Dramaturgie"[1]) die für austvorstellungen mir als hauptsächlich geltenden Gesichtspunkte ufstellte, habe ich, wie jetzt Kilian, bereits das Fehlerhafte der ʳersetzung von Gretchen am Spinnrade in Frau Marthens Garten ınd der szenischen Zusammenwerfung der vier Auftritte am Brunnen, m Zwinger, vor Gretchens Tür und im Dom gerügt, wie ich denn n genug wichtigen Punkten meiner damaligen Erörterungen mich mit Kilian treffe. Über die Fortlassung von „Zueignung" und „Vorspiel" auf dem Theater, sowie über die Bewahrung des „Prologes im Himmel" stimmen wir überein, sowie über die Vorführung des ersten Faust in fünf Akten an einem Abend. Die offenen Verwandlungen, die Kilian überall vorschreibt, sind zugunsten des unaufgehaltenen und in seinem Ernst durch kein dekoratives Getändel gestörten Fortganges der Handlung sicherlich empfehlenswert, wenn man sich nicht, wie in München bei früheren Faustvorstellungen der Hilfe der „Shakespearebühne" erfreut. Die Akteinteilung des von Goethe nicht gegliederten ersten Faust nimmt Kilian mit Glück vor, indem er Akt I bis zu Mephistos Erscheinen und erstem Abgange als „dem erregenden Moment" leitet, Akt II mit dem Zaubertrank in der Hexenküche abschließt und die drei letzten Akte der Gretchentragödie mit ihren sich leicht ergebenden Abschnitten überläßt. In der Einsicht, daß nicht die Deutlichkeit der Dinge, sondern meist vielmehr das Stimmungsheimliche unserer innerlichen Vorstellungswelt hier zum Eindruck zu bringen ist, befürwortet Kilian gern ein gewisses Helldunkel. Desgleichen weist er jedes grelle Übermaß in der schauspielerischen Darstellung mit ästhetischem Takt ab, wobei er mir freilich in der Ablehnung lebhaften Gebärdenspieles bisweilen zu weit geht. Z. B. werden Mephistos Unterweisungen, dünkt mir, neben der blöden Verdutztheit des Schülers trocken und wirkungslos bleiben, wenn der Teufelsschalk sie nicht mit dem Übermut der Geste begleitet. Der Schalk freilich muß es sein, und zwar der Teufelsschalk, der da in Witz und Art über und über von Höllenlaune sprüht und glüht. Behende andeutendes Fan-

[1]) I, 1894–1895. S. 324 ff., Leipzig, O. Schmidt.

tasiespiel steht gerade dieser Durchtriebenheit an und darf nicht zu plumper Gemeinheit zernichtet werden. Das Wie hat das Ge des Darstellers in Händen! Das nämliche möchte ich von der Sze in Auerbachs Keller sagen, die ich auf der Bühne matt, wie Kilia sie ansieht, stets desto weniger gefunden habe, je mehr es gelang das Charakteristische des rohen Studentenwesens noch in einer sichern Maßhaltung auszudrücken. Die Zaubrergewalt Mephistos muß durch weg den Auftritt beherrschen. Kilians Anweisungen für die Wal purgisnacht sind nur zu beherzigen, und ich weiß, wie richtig z mal seine Ablehnung der Wandeldekorationen ist, nachdem ich durch deren unnatürlichen und zerstreuenden Landschaftsflug die Stimmung in München völlig verderben sah. Im allgemeinen ist es sehr er freulich, wie Kilian mit geklärtem Bewußtsein überall diejenige wahre Natur, welche die Kunst in ihre Rechte setzt, so frei, wie von jeglicher anderen Schnürbrust, auch von den Banden des Natur-wirklichen, das in seiner edelsten Kern- und Keimkraft gleichwohl in unverstellten Kunstgebilden um so freier auflebt, fest in Acht hält.

Wer würde nun sowohl aus Pietät für den großen Verfasser, der in seiner spätesten Lebenszeit. noch von der Bühnenverlebendigung seines zweiten Faust träumte (s. Eckermann, Gespräche), als auch in Bedacht auf die einheitliche Faustdichtung, die man als Ganzes zu genießen wünscht, nicht in gleichem nach der Aufführung des zweiten Teiles verlangen? Die von Goethe ausgestaltete Einheit der gesamten Faustdichtung darf uns, wie gesagt, nicht zweifelhaft sein, trotz den von Kuno Fischer aufgestellten Gegengründen, die wohl die Spuren der verschiedenzeitlichen Entstehung hier und da zurückrufen — wie etwa den Anthropologen Überbleibsel ehemaliger Formen im menschlichen Organismus an fallengelassene Zweckbildungen erinnern —, doch den schließlich die Dichtung mit einem einzigen Schöpferwillen zusammengestaltenden und durchgeistigenden Plan unmöglich aufheben. Zu dem oben erwähnten Buche Veit Valentins nenne ich noch seinen Nachtrag dazu, „Die klassische Walpurgisnacht“ (Leipzig 1901, A. Dürr), mit dem er die einheitliche Komposition des zweiten Teiles noch besonders erläutert, indem er einen Hauptwendepunkt der Handlung klarlegt.[1]) Doch an Stelle der brausenden Gefühlsgewalt, welche

[1]) Eingetreten bin ich für Valentins wichtige Darlegung in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ mit dem Aufsatze „Veit Valentin über Goethes Homunkulus und Helena“, 1902. Nr. 17 (22. Januar).

r „Sturm und Drang“ gebar, beherrscht den zweiten Teil eine klärte Lebensweisheit, wie sie der Dichter sich als die Frucht nes jugendlichen Überschwanges in harmonisch stetigem Werdegange s der Einheit des eigenen Lebens gewann und wie er darum benso sie als Fruchtgewinn seines Helden aus der Einheit von essen Lebenswogenfahrt hervorgehen läßt. Die Verschiedenrtigkeit des zweiten Faust vom ersten ist im poetischen Gehalt nd Stil von selbst gelegen, ohne daß sie die Einheit der Doppelichtung, der sie in ihrer Weise dient, dadurch schädigt. Trotzdem ieht allerdings diese Verschiedenartigkeit ungleichartige Folgen nach ich für das Theater. An Stelle des unmittelbaren und ungewöhnich reizvollen Miterlebens, das der erste Teil auf der Bühne dem Hörer ermöglicht, bietet der zweite Teil nicht bloß eine unausgesetzte Reihe von Symbolen mit zahlreichen Allegorien, die kein müheloses Verstehen zulassen, sondern wir erhalten eine Handlung, die gerade in ihrem Wesenskern bloß sinnbildlich wirkt und den warm mitfühlenden Herzschlag der Hörer trotz der geistigen Höhe des Dargestellten nicht, wie es im echten Drama sein soll, ununterbrochen, ja kaum je in volle Bewegung setzt. Im Vertrauen auf die verschwenderisch angewandten Sinnenmittel im zweiten Faust täuschte sich der greise Dichter über die erhoffte starke Bühnenwirkung, da die spärlichere Sinnlichkeit, mit der nach seiner Meinung der ohne jegliche Hinsicht auf die Bühne gedichtete erste Teil auf dem Theater zurückstehen würde, diesem dennoch im Zusammengehen mit einer packenden Handlung weit bessere Hilfe leistet. Die Szenenmittel haben gewißlich doch immer nur den einen Zweck, den aufgeführten dramatischen Dichtungen als verdeutlichender Hintergrund zu dienen. Für die Sinnbildlichkeit jedoch und die Allegorien des zweiten Faust, was kann und wird solche Sinnlichkeit verdeutlichen? Die Bedeutung schwebt hier einzig in der körperlosen Welt unserer Gedanken, für welche wir der unsinnlichen Andeutung in Worten bedürfen anstatt der sinnlichen Verdeutlichungen, die uns wie Klötze da die freien Vorstellungswege versperren. Wer sich das Verständnis der Dichtung bereits erwarb, dem werden sie geschmacklos überflüssige Entstellungen und, wer das Verständnis erst sucht, dem sind sie Verdunkelungen. Auch im zweiten Teile anempfiehlt Kilian die schlichteste Szenerie, und das wäre gut, wenn die hier massenhaft gegebenen Szenenvorschriften,

die stets zur mehr oder minder glitzernden Feerie führen, mit solcher Maßhaltung vereinbar wären und wenn ein angespannter echt dramatischer Zug vollgültig von der Bühne her die Hörer festhielte. Dieses muß gerade der, welcher die eigentümliche Großheit dieses Lehrgedichtes voll ehrwürdigster Reife der Lebensweisheit und tiefgreifender Symbolik gehörig erkennt, zuerst verneinen. Es wird diesem einzigartigen großen Werke ebenso schwere Gewalt angetan, wenn man sein Geistiges in die Sinnlichkeit der Kulissenmalerei einfangen will, wie dem Theater Unbill geschieht, wenn man ein mit dessen Anforderungen einer fest und mächtig einherschreitenden Handlung unvereinbares Gedicht in seinen Bereich zerrt und das Begriffsvermögen des Publikums für die dramatische Kunst, das nicht rein genug erhalten werden kann, verderbt. Es gibt keine Kunst, die so leicht der Verderbnis und Veräußerlichung ausgesetzt ist wie die Bühnenkunst, und am wenigsten darf ein verehrungswürdiges Gedicht unseres so fest an strenger Kunst haltenden Meisters den Anlaß zu einem zwiefachen Vergehen gewähren, das in der Verflachung und Veräußerlichung des Werkes selbst wie der allgemeinen dramatischen Grundgesetze besteht. Der Mangel einer eigentlich dramatischen Handlung erhellt schon aus der hier durchaus zurückstehenden Charakterschöpfung. Nicht bloß Mephisto, der vom Führer des ersten Teiles zum immer ohnmächtigeren Knechte herabsinkt, wenngleich er dabei die oft höchst ergötzliche Schalkheit seines Wortfluges nicht verliert, blaßt im zweiten Teile als Gestalt äußerst ab. Faust selbst büßt als dramatischer Held vom warmen Anteil merkbar ein, wiewohl das Kenntliche seiner Geistesart mit genialem Kunstvermögen besonders in der von dem Magier nicht zu trennenden Gewaltsamkeit, die unfreiwillig mit seinem ins Ungemessene fortstrebenden Ungestüm zusammenhängt, deutlichst festgehalten wird. Dies Gewalttätige, wie es gleich anfangs im Verhalten gegen den Erdgeist, gegen Mephisto, dann in der Anwendung des tödlich berauschenden Mittels sich zeigt, das wider Fausts Absicht Gretchens Mutter in den ewigen Schlaf senkt, wird uns bedeutungsvoll am Ende der Dichtung noch einmal vorgeführt im Verfahren Fausts gegen Philemon und Baucis, wo abermals sein freilich unverfänglicher gewolltes, aber doch immer gewaltsames Tun durch Mephisto und seinen Übergewaltigen zu Mordtaten gesteigert wird.

Beim zweiten Teile begnügt sich K i l i a n, seine szenischen

/orschriften voller Maßhaltung für Ausstattung und Beleuchtung hin-:ustellen, ohne daß er jemals sich auf das Feld der Interpretation ɔegibt und uns unterweist, wie diese geschauten Szenenbilder im einzelnen und im ganzen dienen, die Absichten und die Idee des Dichtwerkes herauszugestalten. Das scheint mir ein Mangel; denn ohne Eingehen auf den Plan der Dichtung fehlt einer „inneren" Regie, ob auch vielfach von innerlicher Denkart geleitet, für ihren Standpunkt der rechte Grund und Boden.

Bei solcher Umgehung der Interpretation erläßt sich z. B. Kilian die Rechenschaft, ob es angehe, die Szene, wo Homunkulus sein Glas am Muschelwagen Galatheas zertrümmert, zu tilgen. Valentin hat uns gerade hier über den Zusammenhang der Handlung trefflich belehrt. Eine Reihe triftiger Gründe bestätigt seine Erläuterung, daß Homunkulus, der durch das Zerschlagen des Glases sich hinauswagen will in die Welt des Daseins, gleich darauf als Homo, und zwar als Helena, wiederkehrt. Schönheitssehnen ist eine Haupteigenschaft des Homunkulus; „schön" ist sein erstes, „schön" sein letztes Wort, worauf dann nach Zertrümmern des Glases statt seiner das schönste Menschengebilde, Helena vor uns erscheint. Nach Kilians Regiestrich aber leidet nun diese Bedeutung des Homunkulus, durch welche Goethe in der letzten Anlage ihn zu einem in die Kette der Handlung fest eingreifenden Gliede ersah, und damit eben der dichterische Zusammenhang Schiffbruch.

Ein Irrtum Kilians ist sodann zu berichtigen, der zu einem bedenklichen Regieverstoße Anlaß gibt. Von der „Sorge" meint er, daß sie zu Faust als „völlig reale Gestalt durch die Tür trete". Das ist eine mißverständliche Auslegung der Verse, welche Faust von allbekannten unheimlichen Spukereien und der „knarrenden Tür" spricht, die mit der Weise, wie die „Sorge" sich nähert, gar nichts zu tun haben. Goethe schafft damit nur eine tiefversunkene Stimmung Fausts, in welcher er zugänglich wird für die Annäherung der Sorge. Von dieser heißt es schon zuvor, daß „sie durch das Schlüsselloch sich einschleiche", und nichts wäre dazu in grellerem Widerspruch, als sie durch die – noch dazu knarrende – Pforte schreiten zu lassen. Ich würde die graue Sorge hinter dem Gespinnst einer Nebelwolke hervortreten lassen. Die Ideenwelt des Dichters entspricht übrigens hier wieder vollkommen derjenigen des ersten Teiles. Da wird die „schleichend große Macht" der

Sorge geschildert, die mit immer neuen Masken die Menschen welche, indem sie Augenblick um Augenblick ihr unterliegen i Leben an sie verlieren. Sind also die Sehenden „im gan Leben blind", so wird der „Halbgott" Faust, der die Macht d Augenblickes und der Sorge nie anerkennen wollte, sehend in ei einen Augenblicke seines Endes, da ihm im Erblinden in seinem Inneren „helles Licht leuchtet". In diesem „letzten schlechten, leeren Augenblick", in dem er nach Mephistos schei bar berechtigtem höhnischem Urteil die Wette verlor, hat er sie, ob wohl durch seine Blindheit hintergangen, ja gerade gewonnen, d er eben jetzt in seiner Täuschung nicht an irgendeinem persönlichen Glücke des Augenblickes sich letzt, sondern vielmehr das Zukunfts ahnen einer hohen Menschheitsbeglückung selig als sein eigenes Glück genießt. Nicht der Augenblick als solcher befriedigt ihn mit einer Lust; er genießt auch diesen „höchsten Augenblick", indem er ihn „überspringt", ins ungemessene Weite voran strebt. Weder dem Genusse noch der Sorge wird er untertan. Die Tat macht, wie Faust erkennt, vielmehr Augenblick und Zeit dem Menschen untertan, indem er sie gelassen nutzt, immer in ihnen gegenwärtig und immer ins Künftige strebend, weder vom Augenblick gefangen noch rastlos über ihn hinausgerissen. „Tätig frei" erschaut Faust die Menschheit, welche mittels der Tat sich „Freiheit und Leben täglich erobert und sich verdient", damit sich losringend vom Sorgenjoche der Stunde und emporgehoben zu einem „Gemeindrang", der heute wie an jedem kommenden Morgen den Menschen an den Menschen bindet. Nicht das sichere Wohlbehagen, sondern die Tat, die den Menschen, „umrungen von Gefahr", seiner Kräfte innewerden läßt in gemeinsam gegenseitiger Übung und Zugehörigkeit, begründet allein sein mögliches Erdenglück.

In solcher Vereinigung mit der jedes Ungestüm bezähmenden Tat wird aber auch der unbändige Erkenntnisdrang, der im ersten Teil die Seele des Helden mit unerfüllbaren Ansprüchen zerquälte, beruhigt und versöhnt. Beschwichtigt nicht minder und versöhnt durch das heilende Walten der Tat wird dann das Verlangen, dem im zweiten Teil der Dichter hervorragenden Ausdruck lieh: der Durst nach Schönheit. Die nach der höchsten Wahrheit gerichtete Erkenntnisbegier kann niemals auf Erden gesättigt werden, bleibt ein ewig verzehrender Hunger. Das Schönheitsverlangen

anders durch das Vollendete abgerundeter Kunstwerke, wie h den Gottesstrahl der freien Natur, Stillung finden. Auch ein ges Gemüt quält der nie befriedigte Erkenntnistrieb, das Genießen Schönen doch ist ihm oftmals Ausruhen und Besänftigung. Und stellte Goethe gleich im ersten Teile die Erkenntnisbegier, nicht in, weil sie in der überlieferten Geschichte seines Helden voran- nd, sondern ebenso deshalb, weil er sie mit der eigenen Brust r nachempfand, in den Vordergrund. Später dann lehrte ihn die hule nüchterner Erfahrung mehr und mehr, wie auch die Schön- it nur Gastfreundschaft auf Erden in geweihten Bezirken bei ihren gnadeten genießt, wie sie die Allgemeinheit, ja der Durchschnitt id der größte Teil des Lebens einerseits stumpf von der Schwelle heucht, und wie anderseits ihre Sinnlichkeit, gegen welche das elisch und geistig Schöne unter reinerer Beanspruchung dieses lamens vielmals in Widerstreit tritt, unvermögend ist, den Sitten er Menschheit einen Inhalt und Maximen zu geben. Der Satz: „Er- ubt ist, was gefällt“, weicht vor dem: „Erlaubt ist, was sich ziemt.“

„Bändige! bändige,
Überlebendige,
Heftige Triebe!“

So begegnet der Warnungsruf dem aus dem Schönheitsbündnisse der Eltern Leidenschaftsseligkeit für das Schöne erbenden Sprossen. Er verhallt vergeblich und Helena, wie ein Traum wiedergekehrt zur Erde, entschwindet wie ein Traum dem Sohne nach. „Glück und Schönheit vereinen sich dauerhaft nicht.“ Der Schleier Helenas aber bleibt zurück und trägt als Wolke Faust in die Höhe; der erblickt dann, wie der zweite Teil des Gedichtes schon im Anfang dem Tage und der Tat gehört, die „Seelenschönheit“ Gretchens wieder als Aurora und in der Tiefe das tosende Meer, das seiner Tatkraft neue Aufgaben stellt in der Gesinnung, daß „die Tat alles, nichts der Ruhm sei“. Wie für Schiller „Beschäftigung, die nie ermattet“, Trost bot für die Trübung der Ideale, so liegt auch bei Goethe die letzte Versöhnung mit dem Leben in der Tat, ja wohl auch die Wiedergewinnung der Ideale in der durch die Tat in ihrer Leidenschaftlichkeit besänftigten Seele.

Dies als Weisheitslehre des Goetheschen Faust wird unstreitig durch jede Darstellungsweise der Dichtung so klar wie möglich auszudrücken sein. Ist nun das Theater mit einer Überfülle bunter

Szenerien hierfür irgend das Mittel? Daß es das unmöglich sein kann, steht, ich wiederhole es, für mich fest. Man erwäge wie wie schon die Fantasiewelt des Märchens zugrunde gerichtet wird wenn man ihre bloß vorgestellte reiche Sinnlichkeit in die sinnliche Wirklichkeit der Szene übersetzt! Man verzeihe also eine unnachgiebige Konsequenz, in der man gewiß nicht mit einem alles verallgemeinernden Eigensinn, ohne auf das Vorliegende besonderen Bedacht zu nehmen, sondern vielmehr ganz unter der Rücksicht auf das Eigentümliche der zweiten Faustdichtung sie vor dem Theater und das Theater vor ihr schützen soll. Bleibt dann der erste Faust freilich auf dem Theater Torso, so ist es doch ein Torso, durch den die Fantasie starke Anregung zu seiner Ergänzung empfängt, indem das gerichtete und dann gerettete Gretchen als Retterin auch für den durch ihre Liebe beseligten und für immer aus seiner Umnachtung gerissenen Helden in die Handlung des zweiten Teils einen morgenlichten Schein hinübersendet.

Es wäre überdies in einer Weise denkbar, den zweiten Teil auf dem Theater dem ersten anzureihen: man lese ihn, indem man Schauspielern, welche in einfach edler Weise die Kunst der Rezitation zu üben imstande sind, die Hauptaufgaben anvertraut, mit einer möglichst bedeutsam schlichten, je nach den Begebnissen stilvoll wechselnden szenischen Zugabe. Dann würde die Hörerschaft, vollkommen ungestört durch Äußeres, teils mit eigenem Denken, teils durch Mithilfe der interpretierenden Rezitation glücklich angeregt, am besten den Weg in den Geist der Dichtung finden.

Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter.

Von

Peter Toldo (Turin).[1]

XX. Himmelsgaben.

Die Schriftsteller des Mittelalters sehen in dem Himmel etwas wie eine Wiederholung dessen, was sich unter ihren Augen im irdischen Leben abspielt. Man erblickte darin herrliche, mit kostbaren Steinen beladene Bäume, mit Steinen von beispiellosem Glanz und Größe, mit Blumen von auserlesenem Duft, Kerzen, Lebensmitteln, Kleidern, ja selbst Geld. In den meisten Fällen aber knüpfte man wunderliche Gedankenverbindungen an das, was sich auf der Erde befindet, wie unter anderem an das, die Bäume bedeckende Gold und Edelgestein, und aus solchen Verbindungen von Mineralien und Pflanzen entstand dann das Wunderbare, also ein relatives, seinen irdischen Ursprung nicht verleugnendes Wunder.

Alle diese im Himmel angehäuften Schätze wurden bei besonderem Gelegenheiten an auf Erden lebende Glückselige verteilt, so an von Kleidung entblößte Märtyrer oder an Büßer, die man damit ehren wollte, oder um drückende Schulden zu tilgen.

St. Raynaldus von Nocera (9. Febr., Boll. 13. Jahrh.) empfängt, da er sein Gewand den Armen gegeben, ein neues vom Himmel. Als sich die hl. Austreberta von Belgien (10. Febr., Boll. 7. Jahrh.) im Wasserspiegel betrachtete, sieht sie plötzlich auf ihrem Haupte einen kostbaren Schleier erscheinen, den ein göttlicher Geist gebracht

[1] Vgl. Studien VIII, 18. — Die Übersetzung ist von Frau Elise Striemer in Breslau aus der französischen Niederschrift des Herrn Professors Dr. Toldo hergestellt.

hatte. Ein Engel müht sich, den Leichnam der Märtyrerin Eudoxi von dem der Tyrann die Hüllen riß, zu bedecken (1. März, Boll. Als St. Petrus, der Bischof von Policastro, noch nicht seine hoh Würde erreicht hatte, findet er eines Tages auf seinem Wege einen goldenen Ring, der als vom Himmel gefallen gilt, und der ihm das hohe Amt, das er binnen kurzem bekleiden sollte, verkündet (4. März Boll. 12. Jahrh.). Die sel. Coleta von Flandern (6. Mai, Boll.) „fas culum album et caelo de lapsum accepit“, als Zeichen ihres religiösen Ordens, und da sie sich in Verlegenheit befindet, empfängt sie vom Himmel auch Geld und ein kleines Stück vom heiligen Kreuz. Der hl. Senanus seinerseits erhält von der Gottheit ein Glöckchen (8. März, Boll. 6. Jahrh.), und dem sterbenden Veremundus (8. März, Boll. 11. Jahrh.) bringen Engel einen Kranz, dessen Blumen im Himmel gepflückt sind. Eine andere Krone wird von der hl. Jungfrau dem sel. Joannes de Deo, einem Spanier (8. März, Boll.), gegeben, aber dieser Kranz ist aus Dornen geflochten und wahrscheinlich derselbe, der in der Leidensgeschichte des Heilands eine Rolle gespielt hat. Übrigens erleuchten ihn die Engel in der Dunkelheit, und es steht fest, daß die von ihnen getragenen Fackeln keiner weltlichen Fabrik entstammen. Die hl. Franziska Romana (9. März, Boll.) ist tief ins Gebet versenkt, als „virga aurea conspicitur“ sich auf ihren Scheitel herabließ. Man weiß übrigens nicht, welchen Gebrauch sie von diesem Stab machte, denn sehr oft werden diese Himmelsgaben geheimgehalten, wie auch der Ring, den Jesus Christus der hl. Katharina von Siena gab, und der, wie wir schon hervorgehoben haben, die seltene Eigenschaft besaß, nur für sie allein sichtbar zu sein. St. Patricius (17. März, Boll.), dieser so berühmte, man könnte sagen, den Sieg aber alle anderen davontragende Heilige, wenn Heilige nach der Zahl ihrer Wunder abgeschätzt werden dürften, empfängt von Gott eine Menge Geschenke. Ehe er zum Beispiel den, für einen Klosterbau erforderlichen Grund und Boden von dem harten und geizigen Eigentümer kauft, braucht er zu diesem nur zu sagen: „Geiziger Mann, begieb dich in diese Grube, wo Schweine hausen, dort wirst du das Geld finden, das du vom Diener Gottes verlangst.“ Der Mann steigt sofort hinein und findet die, ihm vom Bischof versprochene Summe. Der hl. Patricius erhält auch einen Schleier für seine Nonnen, und, nachdem er den eigenen Mantel den Armen gegeben, vom Himmel zwei

:itere, von denen der eine für einen anderen, fast ebenso frommen eiligen wie er selbst bestimmt ist. Auch um gewisse kleine ›ilettenfragen kümmert sich der Himmel. So erhält die hl. atharina von Schweden (24. März, Boll. 14. Jahrh.), da die Ärmel :res Gewandes abgenutzt sind, zwei aus der Höhe „celesti hyantho et purpura". Der hl. Franziskus von Paula (2. April, Boll.) ndet alles erforderliche für einen Klosterbau und hat gute Gründe, as unmittelbar der Vorsehung zuzuschreiben. Auf das Kloster des el. Bernhards von Frankreich (14. April, Boll. 12. Jahrh.) fallen vunderbare Rosen vom Himmel hernieder, und solche Blumen-'egen — die nicht alle bekannt geworden sind — begegnet man :iemlich häufig, besonders bei Märtyrern im Augenblick ihres Verscheidens. Die hl. Agnes erneuert teilweise das Wunder des Zauberers bei Boccaccio, das heißt, mitten im Winter bietet sie einem ihrer Gäste eine duftende Rose. Es ist ganz selbstverständlich, daß in diesem Falle die Rose vom Himmel stammt, von dem sie ihre Schönheit empfangen (19. April, Boll. 13. Jahrh.). Ihr schenkt die hl. Jungfrau auch „tres lapilles pignus fundandae ecclesiae" und „locumque ubi virginea genua flectebat", die sich mit einem Male ganz mit leuchtenden Blumen bedecken. Da sie das Jesuskind mit ihren Armen umfängt, erhält sie, nicht ohne eine wenig Arglist, ein kleines, an seinem Halse herabhängendes Kreuz, und um ihren Arbeitern zu bezahlen, braucht sie nur ihre Börse zu durchsuchen, die sich von selbst füllt, ein Wunder, dem wir in dem Kapitel der Vervielfältigungen (VI, 289) vielfach begegnet sind. Endlich hat sie noch das Glück etwas von der mit dem Blute Jesu getränkten Erde zum Geschenk zu bekommen, und da ihr das, dem Jesuskinde genommene kleine Kreuz gestohlen worden war, sorgt ein Engel dafür, daß sie es zurückerhalte.

Der sel. Wolbodonis von Belgien (20. April, Boll. 11. Jahrh.) bemerkt, als er die Kleider seiner Mönche bezahlen soll, daß er nicht einen Heller besitze. Doch weit entfernt zu verzweifeln oder um Almosen zu flehen, betet er vielmehr mit Inbrunst zu Gott und siehe da, ein Unbekannter, zweifellos ein Himmelsbote, bringt ihm das notwendige, wohlabgezählte Geld und spart ihm so die Mühe, seine Schulden auszurechnen. Der italienische hl. Liberatis (27. April, Boll. 4. Jahrh.) gehört zur Zahl jener Glückseligen, die, wenn sie ihr Gewand, gewöhnlich das einzige, das sie besitzen, den Armen

gegeben haben, von der Gottheit ein anderes bekommen. So liegt auch der Fall beim hl. Antonius, dem Erzbischof von Toskana (2. Mai, Boll. 15. Jahrh.), der „pro donata pauperi cappa, aliam divinitus accepit“. Erstaunlicher ist noch das Wunder, das den hl. Gualterius ehrt (11. Mai, Boll. 11. Jahrh., Frankreich), der („ab imbro protegitur folio praegrandi caelitus lapso“, und der Chronist gibt eine Beschreibung des ungewöhnlichen Blattes, dem man sofort ansieht, das es nicht von dieser Welt, und das dem Glückseligen auch als Bett dient. Auch der hl. Majolus, ein französischer Abt (11. Mai, Boll. 10. Jahrh.) bittet, als er sich in großer Verlegenheit befindet, den Himmel um Hilfe und sieht Goldstücke vor seinen Augen niederfallen; der französische hl. Briocus ebenfalls (1. Mai, Boll. 6. Jahrh.) „donat vasculum“, und als man ihm seine Freigebigkeit zum Vorwurf macht, gibt ihm der Himmel sofort ein anderes. Natürlich zeigt bei diesen Tauschgeschäften die Gottheit immer ihre Überlegenheit, und gewöhnlich haben diese Geschenke vom Himmel etwas Besonderes, ihren Ursprung Verratendes an sich.

Der sel. Felix, ein römischer Kapuziner (15. Mai, Boll. 15. Jahrh.), sieht einen Engel, der ihm Geld bringt; der französische hl. Yoo (19. Mai, Boll. 13. Jahrh.) gibt seinen Mantel einem Armen und empfängt dafür einen anderen „invisibili manu“. Der florentinische sel. Nevolone (27. Juli, Boll. 13. Jahrh.) bittet, da er nichts zu essen hatte, den Himmel um Hilfe und sieht ein Geldstück vor sich niederfallen, gerade genügend, um ein Brot zu kaufen. Ein anderes Geldstück wird auf wunderbarem Wege dem spanischen hl. Dominikus gebracht (4. Aug., Boll. 12. Jahrh.), damit er einen Schiffer ablohne, und der hl. Mamas, ein Märtyrer des Orients (17. Aug., Boll.) wird, nachdem er vierzig Tage gefastet, hat von Engeln, wie einst Moses, auf den Gipfel eines Berges in Cäsarea geleitet. Dort hört er *die* Stimme Gottes und ein wunderbarer Stab fällt vor ihm zu Boden. „Mit diesem Stecken, klopfe auf die Erde“, sagt die göttliche Stimme zu ihm, und da er dem Befehl gehorcht hat, öffnet sich der Boden, und den Blicken des Heiligen offenbart sich das Evangelienbuch, mit dem er die Ungläubigen bekehren soll. Der englische hl. Colmanus (7. Juni, Boll.) gibt einem Armen seinen Mantel, den Gott sofort durch einen anderen ersetzt. Der hl. Hubertus empfängt *ein*, wie es scheint, von der hl. Jungfrau gewebtes Meßgewand (3. Nov., Boll.). Eine Frau ist gegangen, um den hl. Antonius von *Padua*

predigen zu hören und hat ein Faß offen gelassen, so daß der ganze Wein auf den Boden geflossen ist; der Heilige aber eilt, ihre Unbesonnenheit wieder gut zu machen, so daß das Faß bald wieder aufs neue mit Wein gefüllt, dessen Wohlgeschmack nicht besser sein könnte. Die italienische hl. Jungfrau Philomene (10. Aug., Fleur des Boll. 4. Jahrh.) läßt eine arme Frau für ihr Kind passendes Wickelzeug finden, und in den Kelch des hl. Lupus, des Erzbischof zu Sans (1. Sept., Boll. 7. Jahrh.), fällt, während er das Hochamt abhält, ein kostbarer Stein.

Die Geschichte von dem durch eine Taube vom Himmel gebrachten Öle zur Krönung König Clodvigs ist sehr bekannt (1. Okt., Boll. Leben des hl. Remigius), und auch, daß dieser wertvolle Balsam in einem Salbfläschchen, dessen Gebrauch den Königen von Frankreich vorbehalten wurde, aufbewahrt war. Derselbe Heilige empfängt vom Himmel einen anderen, alle Krankheiten heilenden Balsam, und auch im Leben des hl. Frontonis, eines gallischen Apostels aus dem ersten Jahrhundert (25. Okt., Boll.) begegnet man dieser Legende von dem, von einer Taube gebrachten und mit einer himmlischen Flüssigkeit gefüllten Fläschchen. Hier aber schließt es Wein ein, bestimmt, dem Heiligen beim Abhalten des Hochamtes zu dienen. Auch dem Bischof von Tours, dem hl. Martin, wird von einem Engel ein Gefäß gebracht, dieses Fläschchen aber enthält einen Balsam für seine Wunden. Derselbe Heilige sieht, als er seine Gläubigen segnet, in dem Augenblick, da er die Hostie in die Höhe hebt, seine Hand mit Edelsteinen bedeckt (11. Nov., Fleur des Boll. 4. Jahrh.). In den Erzählungen Heisterbachs endlich heilt die hl. Jungfrau Kranke vermittelst eines, im Himmel zusammengesetzten und von ihr selbst herbeigebrachten Balsams (VII, 48. 49.). Im Leben der hl. Manna von Lothringen (3. Okt., Boll. 4. Jahrh.) findet man den von einem Engel gebrachten Schleier wieder, in dem des hl. Nicolaus von Asien (6. Dez., Fleur des Boll. 4. Jahrh.) abermals einen von der Gottheit gespendeten Mantel, und die hl. Barbara, eine toskanische Märtyrerin (4. Dez., Fleur des Boll. 3. Jahrh.) sieht sich mit einem lichtstrahlenden Gewande bedeckt. Wenn auch die hl. Jungfrau und die Engel nicht immer Geschenke bringen, so sind sie doch wenigstens bestrebt, ihr Wohlwollen für die Heiligen durch in Ordnung bringen ihrer Gewänder zu zeigen, und von der hl. Jungfrau wird erzählt, daß sie für den englischen Erzbischof

St. Thomas (29. Dez., Fleur des Boll. 12. Jahrh.) das Büßerhemde rüstete. In Heisterbachs Erzählungen werden uns viele Himmelsgaben vorgeführt, Ordenskleider (IV. 30), Kerzen (XI, 9), Geld (XI, 28) und besonders Nahrungsmittel (IV, 80; VII, 32).

Die göttliche Speisung, von der wir V, 343 f. und VI, 289 f. manches Beispiel gesehen haben, fehlt fast niemals den heiligen Einsiedlern Asiens und Egyptens. Bekannt ist die Legende vom hl. Antonius, der von einem Brote lebte, das ein Rabe ihm täglich brachte, und dieses sehr weiße und sehr wohlschmeckende Brot bildet größtenteils die einzige Nahrung der Asketen. Die Mutter des irischen hl. Fintanus schenkt unter einem Baume ihrem Kinde das Leben, und Engel bringen ihr alles zum Leben Notwendige. Dieser Heilige braucht nur zum Himmel zu beten, um für seine Mönche Nahrung zu erhalten (17. Febr., Boll.). Der sel. Peter Damianus von Ravenna bittet Gott um Brot für seine Armen und erlangt eine Menge (23. Febr., Boll. 11. Jahrh.). Der sel. Joannes de Deo (8. März, Boll.) empfängt seinerseits Brot und Wein und wird von Engeln bedient. Der sel. Salvator von Sardinien (18. März, Boll.) läßt, in seine Gebete vertieft, das Essen der Mönche verbrennen, und als diese es ihm vorwerfen, fleht er zu Gott und findet eine Mahlzeit angerichtet, so gut als man irgend wünschen kann. Als die Mönche kein Brot haben, wendet sich der Heilige an die Gottheit, die in liebenswürdigster Weise immer wieder seine Wünsche erfüllt. Die sel. Sibillina von Pavia (19. März, Boll. 14. Jahrh.) empfängt während einer Vision ein duftendes Brot, und St. Cuthbertus, ein englischer Bischof (20. März, Boll. 12. Jahrh.), erhält seine Nahrung sehr oft vom Himmel, und daß ihm von Engeln gebrachte Brot ist immer so warm, als ob es eben aus dem Backofen käme.

Aber die Mönche und die Glückseligen sind nicht immer mit einem Brot zufrieden, so weiß und göttlich es auch sein mag, und der Himmel befriedigt ihre Wünsche selbst dann, wenn sie durchaus nicht mit den Fastenregeln vereinbar sind. Zum Beispiel kommt es vor, daß St. Ludgerus, Bischof in Westfalen (26. März, Boll. 9. Jahrh.), Gelüste nach einem Stör verspürt, wenn auch die Jahreszeit für Störe vorüber ist. Die Fischer gehen, obleich sie wissen, daß es vergebliche Mühe ist, ans Werk und sehen einen großen, vom Himmel herab ins Wasser und in ihre Netze fliegenden Vogel und erkennen bald, daß dieser Wundervogel nichts anderes als der

begehrte Stör ist. Übrigens dürfen die nach Fischen gelüstenden Heiligen nur an den Meeresstrand oder an ein Flußufer gehen. Die Fische, ebenso wie die Hirsche des Waldes, drängen sich heran, um sich töten und zur Freude der Heiligen braten zu lassen, und vielen Wundern dieser Art sind wir im Abschnitt über die Tiere (VIII, 18) begegnet. Mitunter ist die Weiße des Brotes bezeichnend für die Himmelsgnade, und wenn der Heilige irgendein Vergehen begangen oder nicht allzu würdig ist, wird das Brot schwarz und verdirbt. Ein solches Abenteuer findet sich im Leben des hl. Joannes, eines Eremiten in Egypten (27. März, Boll. 4. Jahrh.): zehn Jahre hindurch empfängt er regelmäßig sein Brot vom Himmel, da er aber beschlossen hat, die Einsamkeit zu verlassen, um sich dem weltlichen Leben hinzugeben, findet er das göttliche Nahrungsmittel verdorben und schwarz. Nicht nur Brot, das die Wärme des himmlischen Backofens bewahrt, erhält der hl. Franziskus von Paula (2. April, Boll.), sondern auch Wein für seine Arbeiter, und der hl. Aemiliana von Florenz (19. Mai, Boll.) wird der Wein unmittelbar vom Himmel gebracht.

Es gibt wunderbare Brote, die unmerklich kleiner werden, und von denen einige Brocken genügen, um treue Christen zu sättigen. Alle Welt kennt die Legende von den drei Broten der hl. Maria Egyptiaca, von denen sie sich Jahre hindurch erhält (2. April, Boll.); die eben genannte sel. Aemiliana empfängt ein Brot wöchentlich, genug, um sie ohne Entbehrung zu sättigen. Die Klostergemeinde des hl. Dominikus von Spanien (1. Aug., Boll.) wird von der Gottheit unmittelbar unterhalten, und die in den furchtbarsten Gefängnissen schmachtenden Märtyrer der ersten Jahrhunderte werden von Engeln, die sie besuchen, erhalten, gepflegt und ermutigt. Nennen wir aufs geradewohl die heiligen Primus und Felicianus zu Rom (9. Juni, Boll. 3. Jahrh.), die von der Gottheit gute Speisen empfangen. Indessen hier sind wir bei einem Thema, das wir bereits in anderem Zusammenhang behandelt haben.

Manchmal wird das Brot oder jedes andere Nahrungsmittel von einem Unbekannten gebracht oder befindet sich in dem Hause, ohne daß jemand weiß, wie es hineingekommen ist. Manchmal verwickelt sich das Wunder dadurch, daß das Brot vom Himmel es sich zur Aufgabe macht, entweder Geizige zu bekehren oder aber Wohltätigkeit zu belohnen. Wir haben schon gesehen, wie der

Erzbischof St. Antonius, da er seinen Mantel den Armen gegeb hat, vom Himmel einen anderen erhält. Dieser selbe Heilige find nachdem er auch das ganze, im Kloster vorrätige Brot den Arm gegeben hatte, bei sich zu Hause einen Kasten ganz gefüllt m diesem wertvollsten Nahrungsmittel, und es versteht sich von selbs daß alle Nachforschungen nach dem geheimnisvollen Spender z keinem Ergebnis führen. Die sel. Magdalena aus der Lombard (13. Mai, Boll.) erlangt, als sie Getreide an die Armen vertei hatte, es auf dieselbe Art wieder, und der sel. Nevolo von Faen (27. Juli, Boll.) hat ein ähnliches Erlebnis und kann damit sein geizigen Frau eine gute Lehre erteilen. Die zur Unzeit reife Früchte und Blumen sind im Leben der Heiligen an der Tage ordnung. Die erwähnte Magdalena läßt ihre Nonnen mitten i Winter einen mit Kirschen beladenen Baum finden, und die Frücht haben einen ihren Ursprung verratenden, köstlichen Wohlgeschmac Der hl. Alferius von Cava (12. April, Boll. 11. Jahrh., Italien) schic seinen Ordensbrüdern nach seinem Tode einen mit Fischen hoc beladenen Korb, und die hl. Agnes (19. April, Boll. 13. Jahrh „ovationi incumbens manna caelesti perfunditur“, und dieses Mann hatte die Form von „crucularum“ und bedeckte die ganze Kirch Manna für die Armen ist wieder ein anderes ziemlich oft vo kommendes Wunder, dessen Entstehung nicht schwer zu bestimmen is

Endlich sehen wir auch in den Sammlungen des Mittelalter wie der Himmel seinen Getreuen Geschenke aller Art sendet. S erzählt uns zum Beispiel Vincent de Beauvais, daß eine Taube de hl. Foy eine Krone und Edelsteine vom Himmel herabbring (13. Buch), und in der Navigatio sancti Brendani übernimm Gott selbst die Versorgung dieser heiligen Reisenden mit Nahrungs mitteln.[1])

Was Freigebigkeit anbelangt, so lassen sich die Gottheiten Indiens nicht von denen des Christentums übertreffen. Jeden Augenblick hört man im Mahâbhârata, im Ramayana und in dem Harivansa die Töne einer göttlichen Musik, und die Himmel öffnen sich, um einen Blumenregen auf ihre Helden niederzuschütten. Auf Râma fiel – so berichtet der Ramayana (Gorresio I, 25) – eine Fülle von Rosen und aller erdenklichen Blumen, man hörte

---

[1]) S. z. B. Novati, La navigatio, Bergamo 1892, S. 10ff.

himmlische Melodien von Zimbel und Tambour. Weiterhin (I, 75) sieht man einen anderen Blumenregen, von einem, jede Einbildungskraft übertreffenden Wohlgeruch, und im Harivansa sind es nicht nur Blumen und Düfte (75., 106., 123. Lekt.), sondern ganze Girlanden, die auf die Häupter der Helden und Rishis niederfallen (75. Lekt.). Auf den Kopf von Ingriva (Ramayana IV, 12) fällt gleichfalls eine Krone, aber diese ist aus Gold und Edelsteinen gebildet. In den Vishnupurâna empfängt auch eine Gestalt ein von den Bäumen des Himmels gepflücktes Blumengewinde. Bei der Priesterweihe Krishnas, der mit dem Wasser des Sworge (Harivansa, 477. Lekt.) getauft wird, sieht man vom Himmel fallende Blumen und Sfärenmusik erfreut die Sterblichen. Bei dieser Gelegenheit und bei der Taufe des Helden sieht man vom Himmel (vgl. Levêque), wenn nicht Salbfläschchen, so doch mindestens Goldflakons, mit einer göttlichen Milch gefüllt, herniederstürzen, und die Cokilas (Harivansa, 132. Lekt.), Vögel vom Himmel, deren sinnbetörender Gesang alle Hörer in Extase versetzt, steigen alle Augenblicke vom Himmel nieder, um die Lebenden zu begeistern. In dem Harivansa (38. Lekt.) findet man auch einen himmlischen Stein, der einen Goldregen veranlaßt und alle Übel heilt, und die Gottheiten bieten den Irdischen Edelsteine, ja sogar Gewänder (ebd. 97. Lekt.). Auch himmlische Feuer sieht man in der Luft erglänzen (ebd. 120. Lekt.), und wenn in dem Mahâbharâta, Garoudha, der König der Vögel, den Devas das Ambrosia raubt, so sieht man aus der Höhe Blutregen und flammende Fakeln niederfallen. Diese zur Erde fallende himmlische Ambrosia, die von dem denkbar köstlichsten Wohlgeschmack ist (Levêque S. 477), erinnert an das Moses und seinem Volke in der Wüste gespendete Manna und die Makrobier (länger als gewöhnlich Lebende) lebten nach einem alten, von griechischen Schriftstellern überlieferten Glauben von den Speisen, die der Himmel ihnen regelmäßig spendete und von dem aus der Höhe fallenden Manna.

Im Mythus von Achilles und Minerva, so gut wie in den nordischen Sagen (Bugge S. 123) sorgen die Götter für Ernährung der Sterblichen, die das Glück ihres Schutzes genießen.

Die Zahl der Erscheinungen griechischer Gottheiten ist so groß, daß man wohl behaupten kann, auf jeder Seite bei Homer auf irgendeine zu treffen, und die Helden von Troja und Griechenland

werden in den Kämpfen angefeuert und bei Verwundungen g[illegible] und geheilt von den Göttern des Olymps, die ihnen göttliche Sp[illegible] bringen.

Wenn man bei den Indern einerseits einer außerordentlichen Fr[illegible] gebigkeit mit Blumen, Edelsteinen, Fackeln, Kleidern, göttlichen Tr[illegible] begegnet, so findet man andrerseits auch oft vom Himmel fa[illegible] Nahrungsmittel. Anusâyâ gibt Sîtâ glänzende Gewänder;[1] die N[illegible] versorgen einen Gläubigen mit Ambrosia;[2] kostbare Perlensch[illegible] fallen vom Himmel (ebd. S. 535), zugunsten von König Kanakavarn[illegible] seines Volkes (ebd. S. 97) kam aus der Höhe ein Regen von Spe[illegible] und Gerichten aller Art, Mehl, Fische, Fleisch, Früchte, Zucker, Boh[illegible] Butter; Baumwolle, seltene, gold-, silber- und perlengewebte St[illegible]

In einer großen Anzahl von Sammelwerken wimmelt es v[illegible] diesen Wundern.[3])

Buddha braucht nur einen Augenblick zu beten, um fünf Bäc[illegible] aus seinen Fingern hervorquellen zu lassen (ebd. S. 32). *Er wi*[illegible] schon in Kleidern geboren (S. 38, 42) und der Himmel sorgt au[illegible] für die Kleider des Bodhisattva.[4])

Kostbare Stoffe und Steine schickt der Himmel auch für die Hochzeitsfeier der Sakuntala[5]) und der Gaben, die der Himmel be[illegible] der Geburt Buddhas spendet, sind unzählige. Er läßt Blumen, einen wertvollen Sonnenschirm,[6]) Kleider usw. niederfallen.

Bezüglich der Bibel genügt es auf das Abenteuer des *Profeten* Elias, der von Gott Brot empfängt, hinzuweisen (III. Könige 19) und auch Jesum Christum bringen die Engel Brot (St. Markus *6*). *Es ist* nach der Erzählung des zweiten Buches Mosis (16) auch bekannt, daß die Hebräer in der Wüste vierzig Jahre hindurch nicht nur mit Manna, sondern auch mit Wachteln erhalten wurden.

---

[1]) De Gubernatis, Myth. zool. S. 62. [2]) Burnouf, Introduction à l'histoire du Bouddhisme S. 331. [3]) S. Feer, Le livre des cent légendes, Paris 1881, S. 24. [4]) Vgl. Kern, Histoire du Bouddh. Revue de l'hist. de relig. 1882, S. 69. [5]) Vgl. Le théâtre de Calidasa, dans la trad. de Marazzi, Milano 1871. 4 acte. [6]) Rgya, Übers. Foucaux S. 88.

Besprechungen.

tur Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker. Lessing und Shakespeare. I. Bd. Leipzig, Fritz Eckardt. 1909. 303 S. 8°.

Der Gedanke, das Verhältnis unserer Klassiker zu Shakespeare zum genstande eingehender Untersuchungen zu machen, ist allgemeiner Teilhme sicher. Um welche Fragen es sich hiebei handelt, läßt ein Satz der orrede erkennen. Der Verfasser sagt (S. 5): „... Wie und wann indes Lessing lbst zu Shakespeare gekommen, und vollends, wie er ihn für seine eigene ühnendichtung genutzt hat, diese für die Erkenntnis des Werdeganges und ie zielbewußte Fortentwicklung unserer gesamten Geisteskultur elemenaren Fragen sind bis auf den heutigen Tag noch — unerledigt."

Nach Böhtlingks Ansicht haben alle Lessingbiographen so gut wie nichts zur Lösung dieser Fragen beigetragen. Insbesondere geht B. mit rich Schmidt scharf ins Gericht; er meint, daß derjenige, der sich über diese Fragen unterrichten wolle, Erich Schmidts „Lessing" getrost ungelesen lassen könne, und an vielen Stellen geißelt er E. Schmidts so „unzureichendes Eindringen zugleich in Lessings und Shakespeares Bühnenwerke".

Von jemandem, der einen Literarhistoriker vom Range Erich Schmidts in dieser Weise abkanzelt, muß man erwarten, daß er seine Behauptungen durch eine Fülle von Material und überzeugende Darlegungen stützt. Diese Erwartung wird aber schon in dem ersten Teile der Untersuchung, der sich mit den beiden ersten Fragen befaßt, gründlich enttäuscht. Der Verfasser hat nicht einmal versucht, sich auch nur einigermaßen mit der Frage der Einbürgerung Shakespeares in Deutschland zu beschäftigen, er weiß nichts von den Übersetzungen des „Spectator", des „Guardian" und des „Tatler", nichts von den Äußerungen deutscher Schriftsteller und Dichter über Shakespeare vor dem Jahre 1758.[1]) Und wenn er einmal einen deutschen Kritiker wie z. B. Nicolai erwähnt, so übergeht er mit Stillschweigen die Hauptsache, nämlich Nicolais „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland", in deren elftem Nicolai schon Shakespeare rühmend hervorhebt. Obgleich also der Verfasser diese Frage so oberflächlich be-

[1]) Ich habe das Material zusammenzustellen versucht in dem Programm des Breslauer Gymnasiums und Realgymnasiums zum heiligen Geist: „Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland." Erster Teil. Breslau 1909.

handelt, glaubt er doch mit aller Bestimmtheit feststellen zu können, d
Lessing einzig und allein durch seine Übersetzung von Drydens „Es
on dramatick poesie" im vierten Stücke seiner „Theatralischen Biblioth
(1758) zu Shakespeare gekommen ist. Daß der Verfasser auf diese Abha
lung allein schwört, erklärt sich eben daraus, daß er das andere Mate
vor allem die genannten englischen Zeitschriften nicht kennt, die an z
reichen Stellen ähnliche Gedanken wie Dryden aussprechen, ja sogar z
Teil Shakespeare richtiger beurteilen und ihm uneingeschränkteres Lob spen
als der klassizistische Dichter, der es fertig bekommen hat, Shakespe
Dramen in französierter Aufmachung herauszugeben.

„Wie Shakespeare auf Lessing eingewirkt hat und dieser ihn gen
hat", wird vom Verfasser in dem zweiten, längeren Teile seines Buches un
sucht. Auch hierbei gelangt er zu sehr überraschenden Schlußfolgerun
Während man bisher geglaubt hat, einen unmittelbaren Einfluß Shakespe
auf Lessings eigene Dramen in nur ganz beschränktem Maße annehmen
können, versucht der Verfasser nachzuweisen, daß Lessings dramatis
Meisterwerke in engster Anlehnung an Shakespearesche Dramen geschrie
worden sind. Nach seiner Ansicht ist Lessings „Minna von Barnhelm" e
ins Spießbürgerliche übersetzte Nachdichtung des „Kaufmanns von Vened
Minna ist Porzia, Franziska Nerissa (wie schon Otto Ludwig angede
hatte), Tellheim Antonio mit einem starken Einschlag von Othello, Han
Kleist und Lessing selbst. Das Ringmotiv ist dem Taschentuchmotive
„Othello" und dem Ringmotive im „Kaufmann von Venedig" nachgebil
und noch viele andere Einzelheiten weisen nach des Verfassers Ansicht
den „Kaufmann von Venedig", „Hamlet" und „Othello" hin. Von Lessi
„Emilia Galotti" wird behauptet, daß der Dichter „für die Zeichnung
alten Galotti Shakespeares Othello genutzt" habe, daß „für die Kennzeichn
der sich so überstürzenden Liebesglut des Prinzen und der mit in den
grund stürzenden Emilia Shakespeares ‚Romeo und Julia' Lessingen vorb
lich gewesen" sei, daß Marinelli Polonius und Jago in einer Person, d
die Gräfin Orsina ein „weiblicher Hamlet" sei, wie schon Danzel beilä
gesagt hatte, daß der Schluß des Dramas sehr an den von „Othello" erinn
und daß für das Drama als Ganzes Lessing besonders den „Hamlet" ben
habe. Und dabei soll trotzdem nur ein Surrogat eines Shakespearesc
Meisterstückes herausgekommen sein. Von Lessings „Nathan" wird ges
daß er stofflich von Voltaire, in künstlerischer Hinsicht aber in vielen Punk
von Shakespeare, und zwar besonders von dem „Kaufmann von Vened
beeinflußt sei, daß der Grundgedanke in beiden Dramen derselbe sei, u
daß Lessing „den Antonio auf den Shylock zu pfropfen und aus ihnen
sammen eine Person, seinen ‚Nathan' zu machen", unternommen habe.

Alles das sucht der Verfasser durch zahlreiche vergleichende Geg
überstellungen zu beweisen. Wenn nun auch nicht geleugnet werden s
daß gelegentlich einmal ein beachtenswerter Gedanke geäußert wird, so
doch der Grundgedanke von B.s Ausführungen entschieden abzulehnen, u
man wird den Versuch als „wilde Motivjagd" bezeichnen müssen, wie Eri
Schmidt diese Art von vergleichender Literaturgeschichte genannt hat. N

Ein Beispiel sei herausgegriffen: Othello und Tellheim. Welche Kluft gähnt nicht zwischen ihnen! Der Verfasser hebt es auf S. 130/131 selbst hervor. Er betont, daß der tragische Konflikt im „Othello“ auf dem unüberwindlichen Rassengegensatz zwischen dem Mohren und Desdemona beruht. Wenn man ihm hierin beipflichten wollte – obgleich dann unverständlich bleibt, wie Othello, der Angehörige einer minderwertigen Rasse, der Inbegriff aller edlen Eigenschaften eines Mannes sein kann – so würde man um so schwerer erkennen können, worin Othello und Tellheim sich ähneln, denn dieser Gegensatz fehlt völlig zwischen Tellheim und Minna. Und wenn der Verfasser S. 148 sagt: „Tellheim hat von seinem Freunde Kleist, seinem Alter ego, und auch von Shakespeares Mohren letzten Endes nicht mehr, als was Lessing in der eigenen Brust trug, er selbst war,“ so fragt man sich, warum eigentlich so viel Mühe darauf verschwendet wird, nachzuweisen, daß Tellheim Othello so sehr ähnele.

Daß es dem Verfasser gelungen ist, für manche Züge der Helden der Lessingschen Dramen Verwandtes aus Shakespeare anzuführen, ist doch wohl sehr einfach zu erklären. Shakespeare ist der unerreichte Meister in der Schilderung menschlicher Schwächen und menschlicher Leidenschaften, und deswegen wird es nicht schwer halten, in dem Helden so manches Dramas Charakterzüge zu entdecken, die auch irgendein Shakespearescher Held aufweist. Der klarste Beweis gegen die Ausführungen B.s ist wohl der, daß Shakespeares Dramen auf einen ganz anderen Ton gestimmt sind als die Lessings, was ja auch B. nicht verborgen geblieben ist. Und ist nicht auch die Tatsache, daß Lessing an den drei Einheiten festhält, sich also in dieser Beziehung in den schroffsten Gegensatz zu Shakespeare stellt, ein weiterer Grund gegen die Ausführungen des Verfassers?

Auch sonst spricht B. manche Ansicht aus, die mehr kühn als haltbar ist, so z. B. über Lessings „Philotas“. Es mag dahingestellt bleiben, ob der „Philotas“ unmittelbare Anlehnung an Shakespeare verrät, wie E. Schmidt meint, oder ob bei keinem Lessingschen Drama so wenig wie beim „Philotas“ davon die Rede sein kann, wie der Verfasser meint. Wenn B. aber nichts mehr und nichts weniger behauptet, als daß Lessing durch seinen „Philotas“ den großen Preußenkönig habe dahin beeinflussen wollen, entweder Frieden zu schließen oder – abzudanken, so muß man Lessing in Schutz nehmen, dem eine solche maßlose Überschätzung seines Einflusses sicherlich fremd war.

Trotz aller selbstbewußten Äußerungen ist es dem Verfasser also nicht gelungen darzulegen, wie Lessings Kenntnis der Werke des großen Briten sich allmählich erweitert, auch fehlt es nicht an Widersprüchen in der Beurteilung von Lessings Verständnis für Shakespeare. Wenn man z. B. auf S. 86 erfährt, daß Lessing nach dem Studium von Drydens „Essay“ „den Shakespearegipfel glücklich erstiegen“ hat, wenn man ferner die Ausführungen über Lessings „Minna von Barnhelm“ liest und dann hören muß, daß Lessing, als er den „Laokoon“ schrieb, „den großen Briten (damals) noch immer nicht in seiner ganzen Tiefe erfaßt hatte“ (S. 165), so reimt sich doch das nicht zusammen. Die „Minna“ und der Laokoon“ sind ziemlich gleichzeitig entstanden, die „Hamburgische Dramaturgie“ nicht viel später. Der Verfasser

unterläßt es, zu zeigen, wann und wie nun Lessing eigentlich dazu gekomm sein soll, Shakespeare richtig zu erfassen. Die Frage wird auch immer schw zu entscheiden sein, weil Lessing außer in den „Literaturbriefen" und d „Hamburgischen Dramaturgie" kaum sonst noch einmal von Shakespe spricht, auch in seinen Briefen nicht. Und da Lessing selbst den A stand, der ihn von dem großen Briten trennte, wohl erkannt und vor d Nachahmung der Werke Shakespeares ausdrücklich gewarnt hat, so wird m auch aus diesen Erwägungen heraus eine weitgehende Beeinflussung Lessin durch Shakespeare in Abrede stellen müssen.

Zum Schluß seien noch einige Ungenauigkeiten festgestellt. A S. 38, Z. 2, muß es in dem Zitate „den" statt „dem" und in Z. 4 „sic statt „sie" heißen. S. 86 wird von Lillos „Kaufmann von Venedig" g sprochen, während es natürlich „Kaufmann von London" heißen muß.

Der Stil des Verfassers zeigt gewisse Eigenheiten, die nicht imm schön sind, auch finden sich schwerfällig gebaute und daher schwer verstän liche Sätze. Ob die „Deutschinnen" (S. 154) eine Bereicherung unseres Wo schatzes darstellen, muß bezweifelt werden. Desgleichen erscheint es zweif haft, ob der Verfasser über die eingehende Sachkenntnis, die sein Geg stand erheischt, verfügt. Denn wer mit Sachkenntnis über die „Stellung d Fürsten Bismarck zu den Fragen der Volkswirtschaft, der Wirtschafts- un Sozialpolitik" schreibt, wie eine auf dem Umschlage abgedruckte Besprechu von einem anderen Buche des Verfassers („Bismarck als Nationalökonom rühmend hervorhebt, der wird kaum die gleiche Sachkenntnis in bezug a ein schwieriges Kapitel der deutschen Literaturgeschichte besitzen, wenn ande er nicht eine Art Universalgenie ist.

Breslau. Kurt Richter.

Bertha Badt, Annette von Droste-Hülshoff; ihre dic terische Entwicklung und ihr Verhältnis zur englischen Literatu Leipzig, Quelle & Meyer. 1909. 96 S. 8°. Breslauer Be träge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch un Gregor Sarrazin. XVII. Band.

Der Grundgedanke dieser auf eingehenden Studien gegründeten Arbe ist der, daß es lohnend sei, „die innere Entwicklung einer Dichternatur i Spiegel ihres Nachbildens von fremden Mustern" zu betrachten. Bei de meisten Dichtern findet sich in den Jugendwerken wahllose Nachahmun von literarischen Mustern. Aber der echte Dichter verharrt dabei nich sondern wählt aus dem, was Zeit und Gelegenheit ihm nahe bringen, da was mit seiner Eigenart übereinstimmt. Diese Wahl vollzieht sich oft hal oder ganz unbewußt, mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes, und dies Tatsache macht es gerade so anziehend, den Einflüssen nachzuforsche denen ein Dichter bei seinem Schaffen unterworfen gewesen, weil die A und Weise, mit der er diese Einflüsse auf sich wirken ließ, charakteristisc für ihn sind. Ganz besonders aber müssen literarische Anregungen vo

Bedeutung werden auf die Entwicklung eines Dichters, der dem wirklichen Leben ferner steht und weniger darin zu Hause ist, als in der Welt der Bücher. Das war bei Annette von Droste-Hülshoff der Fall, „in diesem Leben, das einförmig und fast schicksalslos zum größten Teil in dem stillen, dämmerigen Studierzimmer von Rüschhaus sich abspielte, erscheint die Welt der Bücher lebendiger und gegenwärtiger, als das von fernher brausende wirkliche Leben".

Die Verfasserin weist darauf hin, daß vor allem Werke englischer Dichter Annette zum dichterischen Erlebnis wurden, sehr natürlich zu einer Zeit, in der die hochstehende englische Dichtkunst auf die gesamte deutsche Literatur so starken Einfluß ausübte. Bertha Badt untersucht nun genauer, wie sich Annette in den verschiedenen Perioden ihres Schaffens zu den englischen Dichtern verhalten hat, und kommt auf diese Weise zu einer anziehenden Darstellung ihres dichterischen Werdeganges.

Nachdem der kurze erste Abschnitt der Arbeit Aufschluß über den Umfang von Annettes englischen Studien gegeben hat, folgt ein längerer zweiter über „Annettes eigne Arbeiten zur englischen Literatur". Dies sind die von Annette gemachten Auszüge aus der „Geschichte der englischen Literatur von Johnson bis Scott" von Cunningham (in der Kayserschen Übersetzung), eine selbständige Aufzeichnung über Moores Lalla Rookh und Übersetzungen aus englischen Dichtern. Auch zwei Dichtungen Annettes – Nr. 3 und 4 ihrer Lieder –, die bisher für Originale galten, haben sich als Übersetzungen aus dem Englischen herausgestellt. Nr. 3 „Lied der Königin Elisabet" hat in der Tat die Königin zur Verfasserin (s. Flügel, Die Gedichte der Königin Elisabet. Anglia XIV, 346 ff.); Nr. 4 „Graf Essex an die Königin Elisabet" ist ein Gedicht von George Peele, und B. Badt weist auf Grund zweier verschiedener Fassungen des Gedichtes nach, daß Annette es wohl aus der 1810 erschienenen Sammlung Evans, Old Ballads (IV, 48), genommen hat. Der zweite Abschnitt schließt mit einer Zusammenstellung aller der englischen Dichter, die Annette von Droste bekannt waren. Es fragt sich nun, wie sie sich in ihrem eignen Schaffen zu diesen Dichtern verhalten hat, ob und wieweit sie ihr Vorbild und Lehrer gewesen sind.

Die Beantwortung dieser Frage liefert B. Badt in dem III., umfangreichsten, Abschnitt ihrer Arbeit und kommt zu dem Ergebnis, daß vor allem Scott und W. Irving, sowie die englisch-schottischen Volksballaden, die Spukgeschichten der Mrs. Radcliffe, aber auch in hervorragendem Grade Byron auf Annette gewirkt haben. Scotts Einfluß zeigt sich besonders in den Epen, die im Beginn von Annettes literarischer Laufbahn stehen. Hierbei ist lehrreich zu beobachten, wie die Dichterin zunächst, besonders im „Walther" sich Scott stofflich anschließt, wie ihr dann für seine Technik die Augen aufgehen, und wie sie endlich dazu gelangt, bei voller Selbständigkeit in Ausdruck und Stoffwahl das Prinzip seines Schaffens zu dem ihrigen zu machen: sie wird die Dichterin ihrer Heimat. Von Byron hat sie einzelne Motive übernommen, so die Schilderung des Kampfes, den ein Mensch mit Tod drohenden Naturgewalten zu bestehen hat („Hospiz" und Byrons Mazeppa) oder das Motiv des geheimnisvollen Frauenmordes in

„Des Arztes Vermächtnis“ ¹) (Lara, The Giaur). Daß Irvings „Bracebridge Hall“ Annette beeinflußt, erfahren wir von der Dichterin selbst; ihr Romanfragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande“ ist eine absichtliche Nachbildung des englischen Werkes. Die englische Volksballade ist durch Metrum und Stimmung für Annettes frühe Balladen vorbildlich geworden, und stoffliche Anregung haben die englisch-schottischen Balladen ihr gegeben.

Nicht nur Technik und Motive, ja sogar einzelne Bilder und Ausdrücke entlehnt Annette ihren englischen Vorbildern; jedoch dies geschieht keineswegs zu allen Zeiten ihres dichterischen Schaffens gleich stark. Vielmehr sind deutlich drei Perioden zu unterscheiden, während deren sich Annette ganz verschieden den Engländern gegenüberstellt: die Periode der Jugendwerke, der beginnenden Reife und der Vollendung. Während der ersten Periode, der z. B. das Dramenfragment „Bertha“, das Epos „Walther“ und die Ballade „Die Gräfin“ angehören, ist Annette „unfähig, sowohl das eigentliche Wesen fremder Schriftsteller, als auch ihre eignen Anlagen abgrenzend zu erkennen. Als Folge davon sehen wir ein fast wahlloses Nachahmen der fremden Vorbilder in allen Gebieten der Dichtung. Schon aber leitet sie ein glücklicher Instinkt zu manchen, die ihr später reichen Gewinn geben sollten, so zu Scott und der englischen Volksballade“.

In der zweiten Periode, der die beiden großen Epen „Das Hospiz“ und „Des Arztes Vermächtnis“ angehören, hat Annette in ihrer Entwicklung einen bedeutenden Schritt vorwärts getan: sie erkennt, was an den Dichtern, die ihr als Muster vorschweben, das Wesentliche ist, und fühlt, welche ihrer Töne in ihrer eignen Kunst verwandte Saiten schwingen lassen. Und darum finden wir nur ganz bestimmte Züge aus jenen Vorbildern in Annettes Dichtung wieder. Noch aber hat sie ihren persönlichen Stil und die Stärke ihrer Eigenart als Heimatsdichterin nicht gefunden. Das geschieht erst in der dritten Periode. Nun können wir von einer wirklichen Nachbildung englischen Vorbildes nur in einem Fall sprechen, bei dem schon erwähnten Romanfragment „Bei uns zu Lande“ usw. Im übrigen läßt sich an den Werken der Reifezeit nur feststellen, daß Annette von ihren englischen Meistern so gelernt hat, wie eben das Genie von seinem Lehrer lernt, den es auch gelegentlich übertrifft. Wir verstehen jetzt, warum sie sich gerade zu den angeführten englischen Dichtern, vor allem aber zu Scott, hingezogen fühlte und ihnen willig Einfluß auf ihr Schaffen einräumte. Sie empfand in ihnen verwandte Naturen, durch deren Einwirkung das Beste, das in ihr lag, zutage gefördert werden konnte, und auch wurde; denn was Scott für seine engere Heimat, das hat Annette für Westfalen geschaffen: ein poetisches Denkmal für alle Zeiten.

Wenn Bertha Badt in den Gedichten der letzten späten Blütezeit von Annettes Schaffen noch Byronische Gedanken findet und es „dahingestellt sein“ lassen will, „ob hier eine ursprüngliche Verwandtschaft oder doch Anregung anzunehmen ist“, so könnte man sagen: wohl beides! Anregung

¹) Man könnte hier auch an das Märchen Hauffs „Geschichte von der abgehauenen Hand“ erinnert werden, das Annette wohl bekannt sein konnte, da es im „Märchenalmanach auf 1826“ erschienen war.

infolge von ursprünglicher Verwandtschaft. Auf solche ist es auch zurückzuführen, wenn in Annettes Dichtungen zwei Gebiete einen besonders breiten Raum einnehmen, in denen wir auch Scott und Byron heimisch finden: Geisterwelt und Natur.

Im IV. Abschnitt ihrer Arbeit zieht die Verfasserin einen Vergleich zwischen Annettes Verhalten auf diesen Gebieten und dem der Engländer und findet, daß Annette den Gedanken, die ihr hier durch „die zeitgenössische Literatur" entgegengebracht werden, „eigentümlich und unverkennbar das Siegel ihrer Persönlichkeit aufdrückt". Daß B. Badt hier die Grenzen ihres Themas überschreitet, indem sie auch Goethes Naturgefühl (Werther) in den Kreis ihrer Betrachtung zieht, geschieht, um einen Gegenpol zu demjenigen Byrons zu finden, „da Annettes eigene Stellung sich recht eigentlich nach diesen beiden Polen bestimme".

Den Schluß der Badtschen Arbeit bildet eine klare und übersichtliche Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse.

Magdeburg. Helene Kallenbach.

Neubner, Alfred, König Lokrin. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung mit literarhistorischer Einleitung und Anmerkungen. Berlin 1908. Hermann Paetel. LI, 138 S. 8: Neue Shakespeare-Bühne IV.

Der deutschen Shakespeare-Philologie, die der enfants terribles bereits genug hervorgebracht hatte, ist ein neues in Alfred Neubner erstanden. Hier haben wir seine dritte Veröffentlichung im gleichen Sinne vor uns, nachdem in derselben Sammlung „Ein Trauerspiel in Yorkshire von William Shakespeare" und „Mißachtete Shakespeare-Dramen" vorangegangen sind. Stillschweigen wäre vielleicht die richtigste Kritik diesen drei Werken gegenüber; nur die Sorge um den guten Namen, den sich deutsche Arbeit um Shakespeare im Auslande errungen hat, kann es entschuldigen, wenn wir hier auf Neubners neuestes Erzeugnis eingehen.

Der Grundgedanke, daß Locrine ein Werk Shakespeares sei, war bereits von Tieck im „Altenglischen Theater" 2. Bd. S. III ff. verfochten worden. Hier finden sich schon fast alle Argumente Neubners. Was er neu hinzufügt, verlohnt sich nicht einer Widerlegung. Wer sich über die Pseudoshakespeareschen Dramen wirklich unterrichten will, der findet heute alles Wissenswerte in dem Werke von C. F. Tucker-Brooke: The Shakespeare Apocrypha, Oxford 1908. Sehr richtig hat dieser den Locrine unter die Stücke der university wits eingereiht und klargelegt, daß die Arbeit des unbekannten W. S., mag es Shakespeare oder ein anderer gewesen sein, sich nicht viel weiter als auf Korrekturlesen erstreckt haben kann, während das Drama selbst bereits in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein muß. Auch methodisch ist Neubners literarhistorische Arbeit völlig verfehlt, da er mit Vorliebe das noch zu Beweisende als Argument benutzt. Bei seiner Darstellung der Geschichte der Locrine-

Sage ließen sich unrichtige Einzelheiten in beliebiger Anzahl nachw
So bleibt als einziges Verdienst die Übersetzung des Dramas. Aber
verschiedene deutsche Übersetzungen sind bereits vorhanden. Sollte
auch selbst die jetzige den früheren überlegen sein, so kann von
Bedürfnis nach dieser nicht die Rede sein. Den Anmerkungen zu Sc
des Bandes, die vor allem die klassisch-mythologischen Anspielungen erl
kommt ein selbständiger Wert nicht zu.

Marburg i. H. Friedrich Br…

Oskar Dähnhardt, Natursagen. Eine Sammlung naturdeut Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden. Band I: Sagen zu Alten Testament. Leipzig und Berlin. Druck und Verlag v B. G. Teubner. 1907. XII, 376 S. 8°. M. 8.—.

M. Epstein, Poesien des Alten Testamentes in deutsch Gewande. I. Teil: Pentateuch und die ersten Propheten. Leipzig-Gohlis. Bruno Volger, Verlagsbuchhandlung. 1908. IV, 40 S. 8°. M. 1.—.

An dem ersten Buch hätte ich nur den Untertitel zu beanstanden, indem dadurch der Alttestamentler in den Glauben versetzt wird, etwas für seine besondere Wissenschaft zu finden. Das ist aber eine vergebliche Hoffnung, und diese Erkenntnis muß teuer erkauft werden; denn für jeden nicht berufsmäßigen Folkloristen ist die Lektüre des Buches eine Pein. Wohl finden sich in den hier zusammengestapelten Natursagen Beziehungen zum Alten Testament, soweit sie sich bei Völkern gebildet haben, welche unter dem Einflusse des Christentums und damit zugleich der Bibel stehen: aber in der Mehrzahl der Fälle liegt nur eine stoffliche Parallele vor, indem diejenigen Natursagen aufgeführt werden, welche über die Entstehung der Welt und des Menschen handeln. Höchstens die auf S. 314—337 verzeichneten Erzählungen könnte man „Sagen zum Alten Testament" nennen, und bei diesen hat man vielfach den Eindruck, als ob sie eigentlich in die Sammlung nicht hineingehörten. In bezug auf Folkloristik befindet sich Schreiber dieser Zeilen leider im vollkommensten status integritatis und kann daher auch kein Urteil abgeben, sondern nur Eindrücke äußern. Und diese Eindrücke sind hervorragend günstig. Da zu sicheren Schlußfolgerungen und klaren Ergebnissen „die zwingende Kraft des Massenbeweises" nötig war, so hat der Verfasser unter Mitwirkung hilfsbereiter Fachkenner und Freunde ein geradezu riesiges Material aus der ganzen Welt zusammengebracht. Und dies riesige Material ist unter große Gesichtspunkte gestellt und sachlich geordnet und übersichtlich gruppiert. Der Verfasser greift aus der Fülle des Stoffes die Natursagen heraus, weil gerade in ihnen die Psyche des betreffenden Volkes sich am tiefsten offenbart, denn die Naturanschauung bildet den Hauptbestandteil des Denkens und Fühlens der Völker; gerade der Naturmensch lebt mit der Natur im engsten, innigsten Verkehr: sie bietet seinem staunenden Auge

rst und zumeist die Erscheinungen dar, welche sich an das Erklärungs-ürfnis, einen der machtvollsten Seelentriebe des Menschen, wenden, und sie unlösbar mit der Religion verknüpft, indem der Mensch in der Natur vor :m das Göttliche findet, so daß wir hier recht eigentlich vor der Geistes-chichte des Menschen stehen.

Das Werk ist noch auf mindestens vier weitere Bände angelegt und s Ganze soll dann eine kritische Untersuchung über Wesen, Werden und andern der Natursagen krönen. Möchte es dem Verfasser vergönnt sein, es Riesenwerk zu vollenden: er ist der rechte Mann dafür! Es wird Sache r Folkloristik sein, ihm den Lorbeer zu flechten; aber auch jeder, der sich r die Geistesgeschichte der Menschheit interessiert, wird es ihm danken. m mich auch noch als „Kritiker" zu betätigen, bemerke ich, daß die „Marie Myriam), die Tochter Aomrams" S. 169, Anm. 1, natürlich nicht die Mutter su, sondern die Schwester Moses ist.

Epsteins Büchlein entwaffnet jede Kritik! Ernst nehmen kann man s mit dem besten Willen nicht, weder als „Bearbeitung" der Originale, noch als „Poesien"; aber andrerseits kann man ihm auch nicht böse sein und rauh anfassen. Wenn „in unsrer Zeit des unseligen Antisemitismus" ein 72 jähriger jüdischer Jurist sich hinsetzt, um dem deutschen Volke die Schönheiten der Literatur seines Volkes näher bekanntzumachen, so muß man solch löblichem Bestreben besten Erfolg wünschen: wenn er freilich seiner „deutschen metrischen Reimform", die er selbst doch nur als „Dilettanten-arbeiten" charakterisiert, eine größere Werbekraft zutraut, als „der deutschen Lutherischen prosaischen Übersetzung", weil „bei der metrisch gereimten Übersetzung die Akkorde des Originals auch in deutscher Sprache widertönen", so ist das seine Privatsache – andere werden anders urteilen. Warum sind von dem Deboraliede die letzten drei überaus charakteristischen Verse und warum sind die hochbedeutenden und eigenartigen sog. Letzten Worte Davids 2. Sam. 23, 1–7, ganz weggeblieben? Der Tempelweihspruch Salomos 1. Kön. 8, 12–13, ist mit gutem Grund übergangen, weil sich mit dem hebräischen Text allein nichts anfangen läßt und kein Mensch auf den Gedanken kommen wird, daß hier ein Juwel der alttestamentlichen Literatur versteckt liegt. Über das Ganze kann man nur sagen: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.

Breslau. Carl Heinrich Cornill.

Theodor Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte. Zweite vermehrte Aufl. Leipzig, Teubner, 1908. VIII, 453 S. 8°. Geh. 7 M., geb. 8 M.

Schon Zielinskis Vortrag über das gleiche Thema (Leipzig 1907, 101 S.) hatte allseitigen Beifall gefunden. Diese erste Skizze nun fand in dem dick-leibigen Buch eine willkommene Ausarbeitung und Vertiefung. Nur ein gründlicher Kenner und begeisterter Verehrer des großen römischen Rhetors konnte diese „Rettung" im Lessingschen Sinne übernehmen. Seitdem Mommsen

und besonders Drumann das Ansehen des früher vergötterten Cicero vö vernichtet hatten, folgten Kärrner auf Kärrner das Verdikt im einzelnen z erhärten, und selbst eine so bedeutende Literaturgeschichte wie die von Mar Schanz stimmte in das Verdammungsurteil ein.

Eine „Rettung“ widerspricht stets der herkömmlichen Ansicht: n Meinungen und ästhetischen Werturteilen ist aber nicht viel erreicht. Ka man aber wie Z. nachweisen, was Cicero den bedeutendsten Epochen u Männern aller Zeiten war, so ist Ciceros Größe dargelegt; denn nur Pe sönlichkeiten wirken noch lange nach.

Z. behandelt zunächst nach einer kurzen Lebensskizze Ciceros den Stil und theoretische und praktische Philosophie; dann greift er aus seine Fortleben nur die drei wichtigsten Epochen heraus, da sich ein Wandel der Wertung des Römers vollzieht, und bespricht zuerst seine Stellung zu werdenden und werbenden Christentum, wobei hauptsächlich der posit Moralphilosoph, wie er in seinen philosphischen Traktaten sich gibt, zu Wor kommt; ferner seine Stellung zur Renaissance, in der die Persönlichkeit Cicero wie sie vornehmlich in seinem Briefwechsel sich offenbart, in den Vorde grund tritt; dem Philosophen gewinnt die Humanistenzeit außerdem ei neue Seite ab, den Individualismus. Die Aufklärung endlich findet in d negativen Seite seiner philosophischen Skepsis einen neuen Anknüpfung punkt, begreift auch den Staatsmann Cicero und damit seine politischen Rede und Essays. Es ist ein eigenartiges Schauspiel, den heiligen Hieronymu Luther, Melanchthon, Bossuet ebenso wie Petrarca, Boccaccio, Dante od Voltaire, Mirabeau, Robespierre, Locke, Collins, Hume von dem Alten mächti beeinflußt zu sehen, zu schauen, „wie sich mit jeder höheren Kulturstufe and der Blick für die Antike erweitert und vertieft, wie sich ihr Wert von Kultur periode zu Kulturperiode steigert,“ zu erkennen, „daß die Antike nie aus studiert werden wird, weil sich mit der Vervollkommnung unserer Kultu auch ihre Bedeutung für uns verinnerlicht und vermehrt“ (S. 339). Z. gehör zu jenen Philologen, die im Lessingschen Sinne enzyklopädisch wirken: e ist kein Spezialist, der über den Staketenzaun seines engumgrenzten Wissens zweiges nicht hinüberblickt; kein Gräzist oder Latinist oder Byzantiner, sondern umspannt mit gleichem Interesse die ganze Antike und versäumt darob auch nicht, die Moderne in Kunst und Schrifttum zu erfassen. In schwungvoller, temperamentreicher Sprache legt er uns die mühevollen Ergebnisse seiner langjährigen Studien vor, ohne dem Leser die Mühe merken zu lassen; mit Vorliebe geht er gelegentlichen Abzweigungen nach, die er in prächtigen Exkursen – „Ausflüge in die Seitentäler, wie sie der genießende Wanderer von der Hauptroute aus gern unternimmt, der eilige unterläßt“ – und verschont den Leser mit dem lästigen „Notizengestrüpp“, indem er die „Anmerkungen“ voll Gelehrsamkeit und Anregungen an den Schluß des Buches (S. 340—448) verlegt. Aus dem reichen Werke sei besonders erwähnt der Abschnitt über die Entwicklung der ciceronianischen Pflichtenlehre zur christlichen Ethik – für Theologen beachtenswert! –, die Cicerokarikatur im Altertum, das Verhältnis von Nationalismus und Antike, Cicero als Persönlichkeit, das Latein als tote Sprache, u. a. Z.s Buch muß eine Umwertung des land-

ufigen, abschätzigen Urteils über den Menschen und Schriftsteller Cicero erbeiführen. Gerade in Deutschland, wo er immer noch unter dem Augen-inkel der Humanisten, Melanchthons – und der Schule betrachtet wird. ielleicht, meint der Verfasser, „daß im Zusammenhang mit den Studien, die er Einwirkung der Antike auf die moderne Welt gewidmet werden, auch liese Frage ihre Behandlung findet; vielleicht, daß dann das geschulte Auge ınd Ohr der Kommenden dort das Kunstwerk entdeckt, wo jetzt nur ein Tummelplatz für niedere, höhere und allerhöchste Kritik erblickt wird...“

Wenn Z. in der Vorbemerkung zur ersten Auflage sagt – „daß ich keine Vorarbeiten hatte, weiß jeder Kundige,“ so verträgt dies eine Einschränkung. Für die Renaissance hätte auch Shakespeares Verhältnis zu Cicero herangezogen werden dürfen, wie es Palmer (Notes and Queries VI, 316) streift; für Petrarca hätte manche Ergänzung geboten Nolhac (Pétrarque et l'humanisme, 1892, S. 179). Vielleicht wäre auch die Frage anzuschneiden gewesen, wie Ciceros Persönlichkeit von den Dramatikern aufgefaßt wird, was schon E. Bertrand (Cicéron au théâtre, Grenoble 1897) mit Glück begann.[1]) Indes hat Z. recht: bei solchen Arbeiten muß einmal aus freiem Entschluß ein Ende gemacht werden, sollen sie überhaupt erscheinen. Wir danken ihm für seine reiche Gabe aus vollem Herzen, die der vergleichenden Literaturgeschichte wieder einen nicht alltäglichen Zuwachs verschaffte. Was die Zukunft für die Würdigung Ciceros noch zu tun übrig hat, hat Norden (Antike Kunstprosa S. 214 ff.) in prägnante Formeln gebracht. Hoffen wir auf die Kommenden!

Augsburg. Eduard Stemplinger.

Eugen Reichel, Gottsched. Erster Band. Mit dem Bildnis Gottscheds aus seinen ersten Mannesjahren, den Abbildungen seines Juditter Geburts- und Leipziger Wohnhauses und dem Bildnis der jungen Gottschedin. Berlin. Gottsched-Verlag. 1908. XIII, 760 S. Groß-8°. M. 8,50.

Über Gottscheds historische Bedeutung gibt es jetzt wohl unter den Gelehrten keinen Streit mehr; wir sind uns klar darüber, wie viel dieser kenntnisreiche, klarblickende, unendlich fleißige Mann mit seiner gewandten flinken Schriftstellerei, seiner journalistischen Gabe, seiner geschickten Administration während des aufsteigenden Teils seiner Wirksamkeit auf vielen Gebieten leistete, ein wie reges Gefühl für die Zeiterfordernisse, welche gute Witterung für das Neue, Zukunftverheißende er hatte, wie sehr er im Sinne des Fortschrittes voll nationaler Gesinnung den Aufschwung der Literatur vorbereiten half, welche hervorragende Stellung, leitende Macht, organisatorische Wichtigkeit er sich für einige Jahrzehnte eroberte, wie manche bleibenden

---

[1]) Gestreift wird die Frage nach der Gestalt Ciceros im Drama durch Hermann Speck, Katilina im Drama der Weltliteratur. Ein Beitrag zur vergleichenden Geschichte des Römerdramas. Leipzig, Max Hesses Verlag 1906: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. IV. Bd.

Errungenschaften er dem deutschen Geistesleben zuführte. Nicht weniger klar sind wir uns aber auch darüber, daß er sich nicht gleichmäßig weiterentwickelte, daß er stehen blieb, wenn er eine Sache in Ordnung gebracht zu haben glaubte, daß er zu früh verknöcherte und darum von dem nachstürmenden Geschlecht über den Haufen gerannt und mit hartem Undank belohnt wurde. Darüber gibt es keinen Zweifel mehr. Wir erkennen auch die entwickelungsgeschichtliche Notwendigkeit dieses Verlaufs: gerade durch Gottscheds Tätigkeit wurde die deutsche Literatur dahingebracht, daß sie über ihn selbst hinauskommen konnte; die reife Frucht muß sich von dem Baume lösen, dem sie entstammt, wenn sie weiter keimen soll. Die richtigen Erkenntnisse Gottscheds gingen nicht verloren, aber sie wurden verarbeitet, d. h. weitergebildet, und es ist durchaus nichts Ungewöhnliches, daß die Nachkommen rasch vergessen, von wem ihnen Anregungen zuteil wurden, und es nützt nichts, darüber zu klagen.

Das aber tut für Gottsched seit einer Reihe von Jahren Eugen Reichel mit unermüdlicher Geduld und Ausdauer. Man kennt die an Fanatismus grenzende Begeisterung, mit der er für eine nationale Wiedergeburt Gottscheds kämpft; man weiß, daß er in Berlin eine Gottsched-Gesellschaft und einen Gottsched-Verlag zustande brachte, die dasselbe Ziel verfolgen, weiß aber auch, daß die Arbeitslast wohl hauptsächlich auf seinen Schultern ruht. Von unsicher tastenden Versuchen ist Reichel allmählich zu immer ernsterer Wissenschaftlichkeit durchgedrungen und hat mit dem ersten Bande seines großen „Gottsched-Wörterbuches“ ein von Friedrich Kluge gewürdigtes Werk begonnen. Fast unübersehbar sind seine kleineren Arbeiten auf dem Gebiete der Gottschedkunde; mit unverdrossener Beharrlichkeit verkündet er immer von neuem sein Evangelium: Gottsched ist einer der größten Deutschen und muß als solcher im Bewußtsein des deutschen Volkes den ihm gebührenden Platz erhalten. Ich glaube freilich, daß es vergebliche Mühe sei, den „Elementarlehrer des literarischen Deutschland“, wie Gottsched von Josef Bayer glücklich genannt wurde, zu einem alles in den Schatten stellenden Geistesheros machen zu wollen. Vergebens sucht Reichel die Kränze von den Häuptern eines Goethe, Schiller, Lessing, Kant, Shakespeare u. v. a. herabzureißen und sie Gottsched aufzusetzen, er fordert mit seinen maßlosen Übertreibungen nur den Widerspruch heraus und könnte es dahin bringen, daß man alle Vorzüge Gottscheds vergäße und seine Schwächen, Mängel, Kleinlichkeiten einseitig betonte, wie es einst geschah. Gewiß wird die Literaturforschung Reichel für seine Bemühungen, das Material bequem zugänglich zu machen, Gottscheds Werke in einer Gesamtausgabe vorzulegen, Gottscheds Leistungen auf verschiedenen Gebieten zu würdigen, aufrichtig dankbar sein, denn ihr ist jede Bereicherung ihres Wissens willkommen; aber weiteres darf Reichel nicht verlangen, vor allem ihr nicht zumuten, daß sie jeden historischen Sinn verleugne und jeden Maßstab verliere. Sie wird ihm willig zugeben, daß er mit vollem Recht für manches, meinetwegen sogar für vieles, was wir jetzt bewundern, bei Gottsched den Beginn, vielleicht sogar die Wurzel nachgewiesen habe, nimmermehr aber wird es ihm gelingen, ihr einzureden, daß die Wurzel die Krone des Baumes sei.

Er unternimmt es nun in seinem vorliegenden Werke, die Persönlichkeit Gottscheds „in ihrer vollen wahren Größe“ darzustellen, und führt in dem kolossalen ersten Bande seinen Helden bis zum Höhepunkte, zur Vermählung mit der Kulmus, also von 1700—1735. Mit Staunen erfahren wir gelegentlich (S. 167, Anm. 7), daß diese Gottschedbiographie ursprünglich „auf fünf Bände geplant“ war, jetzt aber auf zwei beschränkt wurde, zugleich ergibt sich aus einem Satze der „Vorrede“ (S. XIII) und aus verschiedenen Anmerkungen (bes. S. 678, Anm. 7), daß der zweite Band weder schon vollendet, noch überhaupt genau im Plan festgestellt sei. Erste Voraussetzung eines solchen „Lebenswerkes“ wäre meines Bedünkens eine klare übersichtliche Gliederung des Stoffes, weil nur durch sie eine gleichmäßige Verteilung und eine sinngemäße Scheidung von Wichtigem und Unwichtigem, eine zielbewußte Verarbeitung der Einzelheiten und ein künstlerischer Aufbau möglich werden. Man hat bei Reichel aber im ganzen ersten Bande den Eindruck, daß er sich keine genaue Rechenschaft darüber gegeben habe, was unumgänglich gesagt werden mußte und was unterlassen werden durfte. Ja sogar der Standpunkt, den er einnimmt, erscheint nicht richtig gewählt: als Verteidiger und als Lobredner Gottscheds, nicht als sein Biograph tritt er vor uns hin, mit leidenschaftlichem Pathos und wildem Ingrimm sucht er jeden Widerspruch niederzureden, mit starrer Einseitigkeit die Größe seines Helden zu beweisen, indem er dessen Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger kleinmacht und einen Leichenhügel als Postament für dessen Denkmal aufrichtet, damit weithin leuchtend nichts übrig bleibe als ER, der Einzige, der Große, Gottsched!

Wie weit Reichel geht, möge der Satz zeigen, den er S. 248 niederschreibt, „daß vor und nach Gottsched kein deutscher Dichter oder Schriftsteller die alten Denker, Dichter, Geschichtsschreiber und Redner, die griechischen wie die römischen, so gründlich gekannt, vor allem so vollständig übersehen, ihre Werke und Worte so verständnisvoll sich zu eigen gemacht habe, wie der ‚Königsberger‘;“ wenn das nicht übertrieben ist, dann weiß ich nicht, was Übertreibung sein soll. Aber in demselben Sinn und Ton wird Gottscheds Stellung durchaus gekennzeichnet, besonders sein Verhältnis zur Antike (vgl. auch S. 319): alle Philologen, „diese Wort- und Buchstabenhelden, hatten nie etwas Gescheites in den Schriften dieser alten Meister entdeckt, nie aus ihnen etwas Vernünftiges und Segensreiches, neue Wahrheiten und Ausblicke Bietendes, geschöpft. Erst Gottsched mußte kommen, um aus diesen blind verehrten, in ihrem eigentlichen Wert und Wesen jedoch nie und von keinem Volke wirklich begriffenen, Alten für s i c h Bestätigung seiner deutsch geborenen Einsichten und Ahnungen, für u n s den großen, unvergänglichen Kern, um den sich bis dahin kein Mensch in der, an den Schalen kleben gebliebenen, gelehrten Welt bekümmert hatte, zu gewinnen und so den Weg zu einem noch tieferen, freieren Verständnis der ‚Antike‘ zu bahnen“ (S. 329f.); mit Gottsched tritt „tatsächlich ein ganz neuer, großer Geist in die Erscheinung“ (S. 342, Anm.), Anschauungen, wie er sie z. B. vom Dichter hatte, waren in Deutschland, waren „wohl überhaupt in der ganzen Welt noch nie zum Ausdruck gekommen“ (S. 357f.), „zum ersten Male in Deutschland, ja vielleicht in der ganzen Welt (denn auch Aristoteles

kommt hier kaum in Betracht)“, hat Gottsched „allen Nachdruck auf ... innern, die naturnotwendigen Gesetze seiner Kunst“ gelegt (S. ... Gegen Gottsched ist Aristoteles „ein ungewöhnlich trivialer Kunstfremdling“ ... seine Poetik gegen die „Critische Dichtkunst“: „wertloser Plunder“ (S. ... Anm.), die „Aufstellung sogenannter Regeln“ überläßt Gottsched einem ... kleinen unkünstlerischen und unphilosophischen Geiste wie Aristoteles, ... hat Größeres im Sinne“ (S. 432, Anm. und S. 437) und geht „weit über den unkünstlerischen Denker Aristoteles und alle seine Nachschreiber“ hinaus. ... Aristoteles wird auch Horaz herabgesetzt; neben Gottscheds Leistungen treten die Verdienste der Leibniz, Thomasius, Christian Wolff ganz in den Schatten ... der Patrioten im 17. Jahrhundert wird gar nicht gedacht, weil doch erst Gottsched den Gedanken eines deutschen Vaterlands (S. 388), wirklich gefaßt hat[1] ... Gottsched erdrückt seine Nachfahren, den oberflächlichen Lessing (S. 528), den gelehrigen Schüler Goethe, das „Echo des Meisters“ (S. 401, 429), den schwächlichen, mißverstehenden Schiller (S. 527. 616), den „vom bißchen Spiritus der Jugend verlassenen“ Klopstock (S. 415); wie klein erscheint Kants Ethik im Vergleich mit Gottscheds Moral (S. 680, 688)! Von den kleineren Leuten zu Gottscheds Zeit braucht man nicht erst zu sprechen, konnten dem (1700 geborenen) Gottsched die „jungen Herren Bodmer und Breitinger“ (jener 1698, dieser 1701 geboren!) etwas bieten, was er nicht ohnehin schon besser wußte (S. 359)? Haben ihm doch auch die Alten und die Franzosen nur seine Ansichten bestätigt, nicht etwa vermittelt.

Dabei ist das Maß durchaus verschieden, mit dem Gottsched und die anderen gemessen werden: was Gottsched tut, wird entweder als unerhörte Großtat gepriesen[2]) oder doch mild beurteilt, entschuldigt und beschönigt; was die anderen tun, dagegen verkleinert oder unbarmherzig gebrandmarkt und verurteilt. Ich erwähne als Beispiel den Bestechungsversuch Gottscheds

---

[1]) Reichel behauptet a. a. O. von einer Stelle der „Critischen Dichtkunst“: „Hier zum ersten Male tritt der Begriff eines deutschen Gesamtvaterlandes auf, der die Begriffe des meißnischen, schlesischen, brandenburgischen usw. Vaterländer in sich vereinigte.“ Wie wenig richtig das ist, mögen nur drei Zitate aus dem Kommentar zu Grimmelshausens „Simplicissimus“ in der Ausgabe von Adam Jonathan Felßecker (Nürnberg 1713) beweisen: I, S. 17 heißt es von den „Dreyssigjährigen schweren Kriegs-Troublen“: „was haben sie unserm **lieben teutschen Vatterlande** wol anders weisen und andeuten wollen oder sollen | als die Erkänntnus des so theuren und **hochschätzbaren Verlusts** | des **edlen Friedens?**“ oder S. 21: „Zu wünschen wäre | und GOtt gebe es auch, daß es nimmermehr in unserm lieben **teutschen Vatter-Lande** | also | wie es der redliche Simpl. sehen und erfahren müssen | möge daher gehen,“ oder S. 57 wieder von den „Kriegs-Troublen“: „damit . . unser liebes **Teutsches Vatterland** | als ein **edler** und **fruchtreicher** Baum belastet und gedrucket gewesen“. Das spricht wohl deutlich – der Fettdruck steht im Original – und um so deutlicher, als der Verfasser auch die engere Bedeutung des Wortes kennt, wenn er z. B. I, S. 9 Grimmelshausen rühmt, daß er eine „**Danck-Liebe** zu seinem **Vatterland** an **Gehlhausen** | habe wollen . . erweisen und sehen lassen . . . . Ein rechtschaffenes Gemüth wird niemalen von seinem **Vatterland** Uebles reden“ und „Dulce natale solum“ übersetzt:

„Es ist doch ein geheimer Brand –
Die Liebe zu dem Vatterland.“

[2]) So z. B. S. 539 seine gewiß richtige Bekämpfung des aufdringlich gewordenen, aus seinen Grenzen geratenen Hanswurst; lange vor Gottsched hatte man aber schon diesen Auswuchs der Komödien scharf getadelt, man vgl. den Kommentator des Simplicissimus, der im Anschluß an die Pariser Szenen (Gesamtausgabe I, S. 365 f.) eine geharnischte Philippika gegen den „groben Sau-Tölpel“, „Ertz-Narren“, „Fratz-Narren“, den Pickelhäring losläßt; die Stelle hat, wie so vieles in diesen Zusätzen, kulturhistorisches Interesse.

i J. V. König, um zur Professur zu gelangen (S. 481 ff.); da wird wohl auf n Dresdner Hofdichter ein übles Licht geworfen, aber Gottscheds Schritt ır „bezeichnend genug für jene Zeit" genannt. Und so ist es bei den ervilen" Huldigungsgedichten, mit denen sich Gottsched beim Hofe zu npfehlen suchte, selbst bei dem Verhältnis zur Kulmus, ja hier überschreitet eichel die Grenzen, die nicht nur von der Pietät, sondern von der historischen erechtigkeit gezogen werden müssen: mißgünstig, höhnisch, voll Verrehungen werden die „Danziger Damen" geschildert, nur um Gottsched als llen großen Menschen erscheinen zu lassen; niedrige Berechnung, kleinliches affinement sieht Reichel in ihrem Benehmen und scheut sich nicht, einzelnen riefstellen einen Sinn unterzuschieben, den kein ruhig urteilender darin ntdecken wird (z. B. S. 731 und 733). Wer jemals mit Anteil die Briefe ler Gottschedin, herausgegeben von Dorothea Henriette Runckel 1771, gelesen hat, der wird einen ganz anderen Eindruck von dem Verhältnisse gewonnen haben, als Reichel; weil aber die „geschickte Freundin" von einzelnen auf Kosten Gottscheds gerühmt wurde, muß sie vom Verteidiger Gottscheds möglichst herabgesetzt werden, selbst mit bedenklichen Interpretationskünsten oder – um es so vorsichtig als denkbar zu bezeichnen – mit einer verblendeten Einseitigkeit, die ein richtiges Erfassen des Sinnes ausschließt. Man kommt nämlich wiederholt zu der Ansicht, daß Reichels Voreingenommenheit für Gottsched ihn hindert, den Text richtig zu verstehen: er liest etwas hinein, was einfach nicht darin steht, wohl aber darin stehen müßte, wenn Gottsched Recht behalten sollte; ich verweise nur auf S. 375, 407, 527 und 648, könnte jedoch mehr Stellen anführen.

Freilich fließen vielleicht solche Mißdeutungen bei Reichel noch aus einer anderen Quelle, seinem auffallenden Mangel an historischem Sinn, der vermutlich auch nur durch seine einseitige Begeisterung für Gottsched bedingt ist; er zeigt sich nämlich immer dort, wo es gilt Gottsched im Gegensatze zu den Vorgängern herauszustreichen. Unsichere Kenntnis dürfte doch nicht Schuld daran sein? Bald zeigt sich dieser Mangel im Verschweigen unzweifelhafter Tatsachen, bald in unrichtigen Angaben. S. 429 z. B. spricht er vom „Sonnet", das von Opitz und Fleming mit einer gewissen Vorliebe gepflegt worden war, setzt aber mit Ausrufungszeichen hinzu: „natürlich in Alexandrinern!" Das ist unrichtig, denn schon im „Buch von der deutschen Poeterey" (Neudrucke I, 45) steht ein Sonett in „gemeinen Versen", d. h. im fünffüßigen Jamb: „Au weh! ich bin in tausendt tausendt schmertzen", auch die „Teutschen Poemata" 1624 (Neudrucke 189–192 z. B. S. 80f. „Sonett an einen gewissen Berg") bringen eines, ein anderes (S. 110f. „Bedeutung der Farben") sogar in vierfüßigen Jamben. An sich bedeutet natürlich eine solche Kleinigkeit nicht viel, sie kennzeichnet nur Reichels Vorgehen: auch dort, wo er nicht umhin kann, fremdes Verdienst trotz Gottsched anzuerkennen, sucht er es einzuschränken, selbst wenn es sich um Aeschylos, Sophokles, Anakreon oder Pindar handelt (vgl. S. 455). Wo es dagegen auf Gottscheds Verdienste ankommt, wird sofort aus der Mücke ein Elefant; er übertrifft alle Philosophen in der Philosophie (S. 671, Anm.), aber noch mehr: er übertrifft sich sogar selbst, weil seine „Lebensaufgabe unermeßlich

viel größer war, als die eines still vor sich hin denkenden Philosopher (S. 679). Wiederholt wird die Tätigkeit der „Hofpoeten“ verschwiegen, wo es für Gottsched günstig ist, dafür Gottsched auch dort in den Himmel gehoben, wo Reichel selbst seine Bedenken nicht verschweigen kann. So heißt es etwa S. 702 von dem Gedichte „Wettstreit der Tugenden“, es gehöre „wohl unstreitig zum Bedeutendsten, was der Lyriker Gottsched, was Deutschland überhaupt bis dahin auf diesem Gebiete hervorgebracht hatte“, dann wird aber darin „die maßlose Fülle von Huldigungen“ mit Mühe „ohne lautes Gelächter“ vernommen; oder S. 708 ist Gottsched trotz seiner servilen Hofgedichte, die Reichel „in der Lebensarbeit Gottscheds gern entbehren“ würde, der „stoltze Herrenmensch“ und es wird behauptet (S. 709), für „Knechtseligkeit aus innerlichstem Triebe oder aus schlauer Berechnung allerpersönlichster Vorteile“ habe „Gottsched jede Befähigung“ gefehlt!

Man kann unmöglich ernst bleiben, wenn sich Reichel in seiner Bewunderung banalster Aussprüche Gottscheds geradezu überschlägt; z. B. S. 291: „,Viel versprechen ist keine große Kunst, aber das Versprochene zu halten, ist ein Zeichen der Redlichkeit‘ –, der ganze Gottsched, mit seiner, von aller Großsprecherei freien, ehrlichen, vor keiner Mühe zurückschreckenden, von eisernstem Pflichtgefühl erfüllten Seele steht in diesem Satze vor uns“; S. 298 wird als „großes Wort“ bezeichnet: „Die Poeten werden gebohren, und nicht durch Kunst bereitet“, S. 320 der Satz: „man kann die Welt nicht zwingen; man muß sie nehmen, wie sie ist“ als „tiefe staatsmännische Wahrheit“ erklärt. War es denn wirklich „in jeder Beziehung eine Großtat“ (S. 523), daß Gottsched „der Dichtung nicht allein die Unterhaltung-, sondern zugleich die Erziehungaufgabe stellte“? hatte nicht Horaz neben dem *delectare* das *prodesse* genannt, Scaliger I, 1, 2 gesagt: „namque poeta etiam docet, non solum delectat“ und Opitz im 3. Kapitel (S. 14) sich ihnen angeschlossen? S. 606 wird die „Jubelode“ zur zweihundertsten Feier der Reformation „eines der großartigsten, ja vielleicht kurzweg das großartigste Festlied des protestantischen Nordens“, S. 608 „eines der bedeutsamsten Denkmale deutschen protestantischen Geistes, eine mannhafte deutsche Tat“ genannt; S. 639: „Bis zu dem Tage, an dem Schillers poesie- und gedankenreicher ‚Tell‘ die deutschen Gemüter mit gewaltiger Kraft . . . bestürmte, blieb der dürftige ‚sterbende Cato‘ das einzige Werk, das von der Bühne herab die völkische Sache der Deutschen in verschleierten Andeutungen vertrat.“ Trotz solcher Deklamationen behauptet Reichel (S. 460), daß er sich gemäßigt habe, „um nicht etwa der Überschätzung meines Helden beschuldigt werden zu können“.

Aber, was ich bisher vorbrachte, würde jedoch kaum ins Gewicht fallen, wenn es Reichel nur verstanden hätte, ein abschließendes Lebensbild zu entwerfen; das durfte man erwarten, denn fast fünfzig Bogen eines großen Formats mußten ausreichen, um die äußerlich nicht sehr reiche Jugendentwicklung Gottscheds nach allen Seiten gründlich und erschöpfend darzustellen. Dem ist leider nicht so: weder im ganzen, noch im einzelnen werden wir vollständig unterrichtet. Reichel klagt immerfort über Raummangel, weil er sich jedesfalls nicht genau überlegt hat, wie er den Raum ausnutzen müsse; mit ermüdender Breite verweilt er bei entbehrlichen Kleinigkeiten, ergießt er

unter fortwährenden Wiederholungen einen Schwall von Worten, ohne viel zu sagen, ergeht er sich in beiläufigen Betrachtungen und flicht er persönliche Meinungen über moderne Fragen ein, die mit seinem eigentlichen Gegenstande gar nicht zusammenhängen (z. B. S. 210, 235, 686), hat damit natürlich Raum verschwendet, der besser gebraucht werden konnte. Man erwartet scharfe Charakteristiken und wird mit trockenen Daten abgespeist, man hofft in klar formulierten Sätzen den Kern der Sache zu erfahren und bekommt statt dessen seitenlange Zitate mit allem ihren unnötigen Detail aufgetischt (etwa S. 664 oder 681 f.) und sogar nicht einmal, sondern gleich zweimal (z. B. S. 672 f. und 677). Statt uns selbst zu unterrichten, verweist uns Reichel auf frühere Biographen Gottscheds, so S. 77 auf Eugen Wolf für die Dissertation „Dubia circa Monades Leibnitianas", wo er doch Gelegenheit hätte nehmen müssen, das Verhältnis Gottscheds zu seinem größeren Vorgänger klarzumachen, und das wäre keine „Abschweifung" gewesen, wie Reichel S. 678 naiv sagt, sondern ein wichtiger Teil der Charakteristik und gehörte notwendig in sein Werk. Wenn fast hundert Seiten den „Vernünftigen Tadlerinnen" und dem „Biedermann" gewidmet werden, dann war für die Entstehungsgeschichte nicht (S. 157) auf Reichels Einleitung zum ersten Bande von Gottscheds „Gesammelten Schriften" zu verweisen, wohl aber konnten die wörtlichen Proben aus diesen Zeitschriften ganz oder zum großen Teile fortbleiben, um Platz für das Wesentliche zu schaffen (vgl. auch S. 230); dann brauchte der immerhin wichtige Vergleich der „Vernünftigen Tadlerinnen" mit den „Discoursen der Mahlern" – Reichel nennt sie konsequent „Discurse von Mahlern" – nicht zu unterbleiben (S. 167). Die ersten Kämpfe zwischen der Schweiz und Leipzig tut Reichel als „unwichtige" Nebensachen denn doch (S. 292) zu leicht ab, will der Leser näheres erfahren, so muß er die „Danzel, Wolf, Waniek und Anderen" zu Rate ziehen, auf die Reichel doch so schlecht zu sprechen ist. Die Intrige mit J. U. König gegen G. B. Hanke wird als „Bagatelle" (S. 296) übergangen und dem verachteten Waniek überlassen. Ist es glaublich, daß Reichel ausdrücklich (S. 691) betont, „Kunst- und Sittenlehre bilden bei Gottsched eine große Einheit", und trotzdem auf eine so wichtige Frage gar nicht eingeht: hätte er die höchst überflüssige Deklamation über Stirner und Nietzsche (S. 686) gestrichen, so wäre Raum genug geblieben. Ebenso hätte leicht für eine Würdigung der „praktischen Weltweisheit" (S. 681) Platz geschaffen werden können, etwa durch das Fortlassen all der groben Ausfälle gegen Waniek, dessen „Gottsched" durch Reichels Werk doch nicht verdrängt ist; sie bedeuten einen bedauerlichen Rückfall in eine Form der Polemik, die wir glücklich glaubten überwunden zu haben (vgl. etwa S. 599, 654, 656 u. o.).

Hiermit sind wir freilich bei einem Punkt angelangt, der bei einer Beurteilung des vorliegenden Bandes nicht verlassen werden darf, wenn der Urteilende nicht das Ganze verwerfen soll: wir haben es mit der Bekenntnisschrift einer „im harten Lebenskampfe arg zermürbten Kraft" zu tun (S. XI), mit der „Liebesarbeit" (S. XIII) einer in sich geschlossenen Persönlichkeit, die für sich das Recht in Anspruch nimmt, rückhaltlos für die schwer errungenen Überzeugungen einzutreten, und es für ihre „völkische" Pflicht

ansieht, durch „Beseitigung tief eingewurzelter Vorurteile“ das Andenken eines braven deutschen Mannes zu retten. Reichel ist einseitig, aber er glaubt es sein zu müssen, weil Gottsched vor seinem geistigen Auge als ein mächtiger Riese dasteht und seine „Ehrenrettung“, sein würdiges Denkmal finden soll. Reichel erfüllt der Wunsch, einem Zola gleich, durch seine „leidenschaftvollen“ Mahnrufe langjähriges Unrecht gut machen und darum nur das hervorheben zu sollen, was dazu dient, die Wiederaufnahme des zu früh geschlossenen Prozesses zu erzwingen. Wenn man Reichel für einen Verblendeten hält, dann irrt man wahrscheinlich; ich bin fest überzeugt, er kennt die Mängel seines Helden ebensogut oder vielleicht sogar besser als wir anderen, aber er will dem „Prügelknaben der Literaturgeschichte“ durch seine nachsichtige Liebe, wenn auch noch so spät, das ersetzen, was er durch den Undank der früheren gelitten hat. An manchen Stellen seines Buches fühlt man, daß Reichel die Grenzen von Gottscheds Fähigkeiten genau erfaßt; dann aber plädiert er auf mildernde Umstände, leider vergreift er sich dabei im Ton und glaubt Gottsched zu entlasten, wenn er auch die anderen als Sünder brandmarkt; oder aber er entdeckt trotz aller Mängel gar Vorzüge, die bisher noch niemand herausgefunden hat. Dies gilt besonders vom „Sterbenden Cato“, den Reichel meines Erachtens auf der einen Seite zu sehr herabsetzt, auf der anderen dagegen zu sehr erhebt. Es fällt ihm sichtlich schwer, die Blöße seines Helden nicht ganz verhüllen zu können, er dreht sich und windet sich, um einen Ersatz für diesen Mangel nachzuweisen, den Mangel eigentlich sogar als einen Vorzug darzustellen, aber so drollig er sich dabei anstellt, die Wahrheit steht ihm schließlich doch höher als die Liebe und trotz allen „zwar“, „obwohl“, möglichenfalls“, „vielleicht“ usw. spricht er es S. 631 offen aus, daß er „die erste deutsche Tragödie der neuen Schaubühnen- und Literaturepoche nicht einmal durchweg ernst zu nehmen vermag“. Allerdings, wenn Gottsched „seine übermenschliche Kraft ganz oder vorzugsweise nach dieser einen Seite hin betätigt hätte“, wäre „möglichenfalls dem deutschen Theater nach und nach in ihm sogar ein Dramenschreiber höheren Ranges, ein Lessing oder Gutzkow, erstanden“, aber „zu einem großen Meister des Dramas wäre er trotzdem nie herangereift“ (S. 626). Auch sonst verrät sich mitunter Reichels Zweifel an der poetischen Begabung Gottscheds, das Gegenteil wäre bei seiner eigenen dichterischen Tätigkeit kaum zu begreifen, er geht aber rasch darüber hinweg und sucht immer wieder den Blick des Lesers auf die alles überragende Gesamtleistung Gottscheds zu lenken.

„Gottsched“ – das bedeutet für Reichel etwas Feststehendes, den Inbegriff von bedeutenden Kräften, Erkenntnissen, Errungenschaften, Leistungen und Wirkungen, eine so kolossale Einheit, daß man verehrend vor ihr niederfallen muß, ohne zu fragen, woher sie gekommen und wie sie geworden sei, weil nicht in ihrem Werden, nicht in ihrer historischen Bedingtheit, nicht in ihren einzelnen Werken ihr Wert beruht, sondern in ihrer Existenz schlechthin, in der Tatsache, daß sie einmal vorhanden war und das deutsche Volk mit einem Schlage von Grund aus veränderte. Streng genommen stellt Reichel gar nicht den wirklichen Gottsched dar, sondern ein Idealbild, zu

a ihm der in Judithenkirchen am 2. Februar 1700 geborene und am 5. Fe-
ar auf die Namen Johann Christoph getaufte Gottsched nur Modell ge-
aden hat, und der Titel seines Werkes drückt den Charakter tatsächlich
atig aus, es ist ein „Gottsched von Eugen Reichel". Betrachtet man unter
sem Gesichtswinkel das Gebotene, dann muß man es anerkennend rühmen;
· dürfen darin keine Porträtstatue sehen, sondern ein Kolossaldenkmal, wie
ra im Hamburger Bismarck und müssen alle literarhistorischen Bedenken
terdrücken. Anders kann Reichel sein Werk gar nicht aufgefaßt haben,
nst ließ sich vieles darin nicht verstehen, vor allem nicht, daß für ihn
ottsched *„summa vis et summum ingenium"* wohl nicht *„generis humani"*,
ch wenigstens *populi germanici* ist.

Mir persönlich erscheint Reichels Unternehmen durchaus verfehlt, ich
ann dem Verfasser unmöglich das Recht einräumen, sich so über alle Grund-
gen historischer Wissenschaft hinwegzusetzen, und glaube nicht, daß er
iele Anhänger finden wird; trotzdem fällt es mir nicht ein zu leugnen, daß
iancher Aufschluß bei ihm zu holen ist, vor allem über das Nationale (oder,
m das entsetzliche Wort zu brauchen, das „Völkische") in Gottscheds Wirk-
amkeit. Auch dabei vermag ich Reichel nicht immer zu folgen, am wenig-
sten dort, wo er dem „Sterbenden Cato" einen „völkischen Hintergrund" zu
errichten sucht (S. 639), um dem mißlungenen Drama wenigstens „völkisches
Pathos" nachrühmen zu können. Cäsar und seine Söldner sollen der Fran-
zosenkönig und seine Heerscharen, Rom Deutschland „sein", nur so kann
sich Reichel die theatralische Wirkung der Tragödie erklären. Von dieser
tieferen Bedeutung kann aber keine Rede sein, denn Cäsar ist ebensogut ein
Römer, nicht nur dem Namen, sondern dem Wesen nach, wie Cato, er ver-
schmäht unedles Handeln, List usw.; zwischen ihm und Cato, der ihn be-
dauert, aber ehrt, besteht hauptsächlich ein Unterschied in der Bewertung
der Mittel: Cato will als starrer Republikaner nichts von Zugeständnissen,
von diplomatischen Schritten, von „schlechten", wenn auch nützlichen Ver-
trägen wissen, während Cäsars „Kronensucht" ihm solche Konzessionen,
solche egoistische Maßnahmen nicht verbietet. Ein Pharnazes könnte viel
eher als Zerrbild des Franzosenkönigs angesehen werden, aber wir kommen
bei solchen Auslegungen sofort mit den Tatsachen im Drama und den histo-
rischen Verhältnissen über quer. Man hat auch nur den Eindruck, daß
Reichel einen plötzlichen Einfall ohne Nachprüfung ausspricht.

Mehr Wahrscheinlichkeit kann auch einer anderen Vermutung Reichels
nicht nachgerühmt werden; er glaubt nämlich (S. 92 ff.), daß Gottscheds an-
gebliche Flucht vor den Werbern eine von ihm und den herzoglich holstei-
nischen Damen durchgeführte Komödie gewesen sei, um ihm den Aufenthalt
im Ausland zu ermöglichen. Wieder scheint Reichel nicht alles erwogen zu
haben, besonders der Brief Manteuffels vom 30. März 1739 (vgl. Danzel S. 11,
Anm.) durfte nicht mit Stillschweigen übergangen werden, denn er fegt
Reichels Kartenhaus hinweg. Es ist übrigens merkwürdig, daß Reichel eine
solche Lüge seinem Helden zutraut; wieder scheint er die Einzelheit vorher
nicht scharf erwogen zu haben. Aber ich muß es unterlassen, alle die zahl-
reichen Zweifel und Bemängelungen vorzubringen, die ich mir bei ein-

gehendem Studium des Werkes aufgezeichnet habe, sonst müßte ich
Broschüre, keine Anzeige schreiben; nicht ein einziger Teil erscheint mir
wandfrei, Lücken bemerke ich allenthalben, selbst bei einem Haupt
wie die „Critische Dichtkunst", auch Dunkelheiten begegnen, wahrschei
ließe sich Reichel doch nicht bekehren und man muß abwarten, wie er
zweiten Bande, wenn er ihn wirklich schreiben wird, die absteigende Hi
von Gottscheds Leben ohne Rücksicht auf die Literaturgeschichte bew
Mich dünkt es freilich wünschenswerter, daß Reichel seine Gottscheda
und das Gottsched-Wörterbuch vollende als „seinen" Gottsched.

Lemberg. Richard Maria Werner.

Carl August von Bloedau, Grimmelshausens Simplizi mus und seine Vorgänger. Beiträge zur Romantechnik siebzehnten Jahrhunderts. Berlin, Mayer & Müller, 1908. VI, 14 8°. M. 4 –: Palaestra, Untersuchungen und Texte aus Deutschen und Englischen Philologie herausgegeben von A Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. Bd. LI.

Dieser Versuch eines Anfängers steckt sich ein zweifaches Ziel: er einmal die Technik des Romans im 17. Jahrhundert an dem Beispiel „Simplicissimus" darlegen und auf ihre verschiedenen Elemente zurückführ er will dann aber auch für den „Simplicissimus" selber durch eindringe Zergliederung ganz neue Resultate gewinnen. Dem ersten Ziel nähert er si und bringt wirklich eine Reihe von Beobachtungen, die weiteres Verfolg zu verdienen scheinen; das zweite Ziel dagegen hat er meines Erachtens v fehlt, d. h. das von ihm vorgelegte Resultat dürfte dem strengen Nachprüf nicht standhalten. C. A. von Bloedau hat sich die Sache denn doch et zu leicht gemacht und vorschnell auf Grund geringen Materials weitgehend Einfällen Raum gewährt. Ihm schwebt als Ideal unzweifelhaft die höhe Kritik vor, die von den alten Meistern der germanischen Philologie am Voll epos geübt wurde, er vergißt aber, mit welcher Vorsicht sie ihre Result vorbereiteten. Er dagegen konstruiert sich den Typus des pikarischen R mans hauptsächlich im Anschluß an den „Lazarillo", wenn er auch ande Romane zu Rate zieht, mißt an diesem Typus den „Simplicissimus" un folgert aus den Abweichungen vom Typus drei verschiedene Pläne für Grin melshausens Hauptwerk. Wir werden sehen, daß er dabei mehr spitzfindi als überzeugend vorging und sich die Lehren nicht vor Augen hielt, di Heinzel für die höhere Kritik vortrug, werden aber auch sehen, daß e Grimmelshausens Leistung widersprechend beurteilt, sie einmal als Kuns hoch einschätzt, ihr dann aber wieder zu geringe Freiheit dem Typus gegenüber zutraut. Alles das beweist eben nur, daß wir es mit einem Anfänger zu tun haben, und darf uns nicht ungerecht machen, denn die Arbeit bietet wirklich Dankenswertes und verdient schon um des Themas willen Beach-

g; die Studien über den älteren deutschen Roman sind ja bekanntlich seit gerer Zeit recht spärlich geworden und wir hoffen vergebens auf einen seren Bobertag. Darum soll der junge Verfasser auch nicht abgeschreckt rden durch die Bedenken, die sein erster Beutezug in das verlassene Ge- t erregt, sie sollen ihn nur veranlassen, die eindringende Kritik wie den mden Werken so auch den eigenen Vermutungen angedeihen zu lassen; nn dürfte seinen künftigen Arbeiten ein besseres Los beschieden sein.

Wie schnell der Verfasser seine Schlüsse zieht, sei wenigstens gezeigt. 3 werden wir auf Beziehungen Grimmelshausens zum Elbschwanorden rbereitet und besonders auf Einwirkungen Greflingers. S. 30 erfahren wir, reflinger habe „als Knabe die Schafe" gehütet, „als sein elterliches Gut über- llen und geplündert und sein Vater erschossen wurde"; dieser Zug sei von rimmelshausen im „Simplicissimus" benutzt worden, also habe er Be- iehungen zu „Elbschwänen" gehabt; das Zeugnis im „Ewig-währenden Ca- ender" könne dagegen nicht eingewendet werden. Um aber den Roman nit dem Erlebnisse Greflingers in Einklang zu bringen, nimmt er an, ur- sprünglich sei Simplicissimus wirklich ein Bauernsohn gewesen und der Knän, sein Vater, habe die Vernichtung seines Hofes nicht überlebt; damit würde der Anfang des „Simplicissimus" dem des pikarischen Romans angenähert. Wer mit so wenig haltbarem Stoff sein Gebäude aufführt, muß fürchten, daß es einstürzt. Prüfen wir nach. Vor allem fällt auf, daß Bloedau die Nachricht über Greflingers Jugend einfach aus Oettingens bekannter Schrift (Quellen und Forschungen 49, S. 5) herübernimmt und es nicht der Mühe wert erachtet, obgleich er weitgehende Schlüsse daraus zieht, die Quelle selbst zu befragen. Columbin, dessen wahren Namen wir nicht kennen, stellt nämlich in seinem Gedichte vor der „Celadonischen Musa" (1663) die Jugendgeschichte nicht ganz so klar wie Oettingen dar. Das Gedicht, dessen Abschrift ich meinem Schüler Herrn Dr. S. von Lempicki danke, lautet:

An seinen von Jugend auff
bekannten und getreuen
Freund
Celadon.

GOTT was kan ein Mensch beleben!
Was wird offte fortgebracht |
Da man nie hatt' angedacht |
Mag ich nicht die Hand auffheben
Und mich wundern über dich!
Celadon | mein ander Ich.

Einen Krantz von Lorberzweigen
Auff dein grauend Haeupt gesetzt |
Freund | das wird sehr groß geschätzt
Und zumal von grossen Zeugen.
Größer | daß der große Rist
Selbsten dein Bekröhner ist.

O wie stehstu nun verändert |
Gegen jener trüben Zeit |
Da wier beyde weit und breit
Elend haben rum geschländert |
Da uns vor der Kriegsgefahr
Berg und Wald zur Wohnung war.

Da ich in den dicken Büschen
Hungrig dir zur Seiten saß |
Und mit dir die Eckern aß
Unsern Magen zu erfrischen |
Welches uns doch so bekam
Daß es alle Krafft benahm.

Da dein Vater dier zun Füssen
Durch den Feind erschossen lag |
Dachtestu wol solchen Tag
Diese Ehre zu genüssen?
Nimmermehr. Des Vaters Tod
War auch deine Todes-Noth.

Minders nicht | da von den Flammen
All dein Haab zu Grunde gieng |
Daß kein Stock am andern hieng.
Da auch all dein Blut zusammen
Mutter | Brüder über ein
Eines Todes musten seyn.

Dieser aller Fall und Sterben
Brachte dich zur guten Stadt |
Die die stärckste Brücken hat |
Deine Nahrung zu erwerben |
Die auch in das sechste Jahr
Deine treue Pflegrin war.

Diese trieb dich in die Bücher |
In dem Orte wol bekannt |
Die Poeten Schul genannt |
Doch ich weiß und sag es sicher
Daß du Reyhmen unternahmst
Eh du einst zur Fibel kamst.

Da wir noch in Kinder Freuden
Eh der Krieg uns hat verzehrt
Unser Eltern Lämmer Herd
Pflagen an der Asch zu weyden |
Reymtestu schon auff ein Lam
Wann es von der Mutter kam.

Diesem Wesen nach zu setzen |
Reizten dich Natur und Gunst
Und viel Männer von der Kunst
In sehr hochberühmten Plätzen |
Denck was Kielman bey dir that
In der großen Wiener Stadt.

Reichbrod | der dem großen Sach
Von geheimbten Schrifften lieb
War der andre | der dich trieb
Daß dein Tichten möchte wachs
Wacker Leuthe Lob und Gunst
Reizen immer mehr zur Kunst.

Doch was halffs? Wie viel du st
Was zu seyn in dieser Kunst |
War es doch sehr viel umsunst |
Daß | weil du entmittelst lebtest |
Du sehr oft von ihr entkamst
Und den Krieg zur Nahrung nah

Wann das Glücke gantz entgeg
Ach so komt es mehr als offt
Daß man wenig bessers hofft.
So war es mit dir gelegen |
Du ergabst dich fast darein
Marspiters sein Sclav zu seyn.

Endlich kamstu doch vom neu
Auff die edle Poesy
Und das war auff lange Müh
Endlich wieder dein erfreuen.
Es war auch ein lieber Gast
Dem du diß zu danken hast.

Schreib demselben | nechst dem
Alle deine Wolfahrt zu | [Him
Grüne stets mit ihr in Ruh.
Achte nicht des Neyds Getümme
Es ist ein verächtlich Blut
Dem der gelbe Neyd nichts thut.

Bistu schon vom Bauern komm
Frage gleichwol nicht darnach
Daß ein Bier- und Schmauch-Gel
Dich zum Wort hat fürgenomme
Narren Schimpf hat wenig Krafft
Wann dich nur kein Weiser straf

Trag die Krohne | die zu Ehren
Auf dein grauend Häupt gesetzt |
Wann Herr Rist dich würdig schätzt.
Dier dieselbe zu zukehren |
Ey was achtestu dann viel |
Was ein Thor und Esel will.

Columbin.

Nach diesem Gedichte weidete Greflinger in seiner Kindheit mit Columbin „an der Asch“ allerdings die Lämmer, denn er war ein Bauernsohn, und so dürfen wir in Columbins Ausdruck (V. 49 ff.) nicht die damals beliebte schäferliche Mode vermuten, sondern ein Abbild der Wirklichkeit; sein Vater wurde vom Feind erschossen (V. 26), später (V. 31) verlor er durch Brand sein „Haab“, und Mutter wie Brüder starben „eines Todes“. Alle diese Verluste trieben ihn nach Regensburg und „in die Bücher“; gedichtet hatte er schon, bevor er lesen konnte (V. 47 f.). Oettingen gibt nach diesem Gedicht an, „daß Greflinger als Knabe mit seinem Freunde die Schafe an der Asch hütete, bis ihm ‚in der Kriegsgefahr‘ der Vater [bei einem Überfall — wie Oettingen hinzusetzt —] erschossen wurde, seine Mutter und die Brüder samt der ganzen Habe in den Flammen zugrunde gingen, und er durch diese Katastrofe unter Hunger und Not nach Regensburg gelangte“; es wird also der Inhalt des Gedichtes zusammengerückt und so erscheinen Ereignisse gleichzeitig, die Columbin trennt. Bloedau geht noch weiter und sagt nach Oettingen, Greflinger „hütete als Knabe die Schafe, als sein elterliches Gut überfallen und geplündert und sein Vater erschossen wurde“. Damit formt er die alte Nachricht so, daß sie für seine weiteren Schlüsse tauglicher wird; schon das kleine Wörtchen „als“ statt Oettingens „bis“ fällt auf, noch mehr der Zusatz „und geplündert“, für den weder das Gedicht noch Oettingen verantwortlich sind, endlich die Umstellung der Chronologie. Nachdem er das Zitat aus Oettingen so hergerichtet hat, ist allerdings die Ähnlichkeit mit dem Eingang des „Simplicissimus“ viel auffallender als die von Columbin berichtete Tatsache. Diese selbst dürfte wohl kaum so außergewöhnlich gewesen sein, daß wir annehmen müßten, Grimmelshausen sei durch diesen 1663 in einem Hamburger Widmungsgedicht erwähnten Zug aus dem Leben Greflingers bestimmt worden, seinen 1669 erschienenen Roman, dem er nach Bloedau (S. 103) „gewiß lange Arbeit widmete“, mit diesem Ereignis zu beginnen. Man sieht, auf wie schwachen Füßen diese Vermutung Bloedaus steht. Hätte er Columbins Gedicht selbst eingesehen, dann wären ihm wohl auch die Verse 14—24 nicht entgangen, die ein Wohnen in „Berg und Wald“ für Greflinger erwähnen; das würde man als Parallele zum Aufenthalt des Simplicissimus beim Einsiedler anführen können, wie das Essen der „Eckern“ (V. 21) zu dem Satze Grimmelshausens (63, 29): „meine Zehrung war nichts anders als Buchen, die ich unterwegs auflase“ bei der Flucht nach Gelnhausen. Wir werden freilich sehen, daß Bloedau diese Parallele nicht brauchen konnte, weil er die Einsiedlerszene dem ursprünglichen Plane Grimmelshausens abspricht, dürfen aber fragen, war Greflingers Schicksal wirklich so unerhört, daß wir im Roman ein Abbild seiner Biographie erkennen müssen? J. von Werth, ein besonderer Liebling Grimmelshausens, hat vermutlich in seiner Kindheit auch die Lämmer gehütet.

Aber die Ähnlichkeit zwischen Greflinger und Simplicissimus zugegeben, weshalb hätte denn Grimmelshausen nicht frei mit dem Rohmaterial schalten können, herausgreifen, was ihm paßte, oder weglassen, was seinem Plan widersprach. Bloedau gibt die Antwort: bei genauem Anschluß an Greflingers Biographie würde „der Anfang dem des pikarischen Romans an-

genähert". Auch das aber ist kein zwingender Grund, um so weniger, als Typus des pikarischen Romans keineswegs den Tod von Picaros Vater langte. Grimmelshausen hat neben dem Simplicissimus doch auch den Spi insfeld, Musäus und Olivier geschildert, warum soll er hier vom Typus gewichen sein, beim Hauptwerk dagegen nicht? Es erhellt also klar, Bloedau vorschnell einen Schluß zieht, ohne ihn wirklich zu begründen. S auffallend erscheint mir im Zusammenhang mit der Notiz aus Grefling Leben die Bemerkung: „Grimmelshausen schreibe im ‚Ewig-währenden lender' dieses Jugenderlebnis sich selbst zu"; darnach müßte man d glauben, daß irgendeine Ähnlichkeit zwischen Greflingers und Grimm hausens Jugenderlebnissen bestehe, aber im „Ewig-währenden Calender" h es nur unter dem 25. Hornung: „ANno 1635 wurde ich in Knabenweiß den Hessen gefangen und nach Cassel geführt" (die ganze Stelle vgl. Stu VIII, 84), also auch nicht die geringste Spur einer Übereinstimmung: Erlebnisse Grimmelshausens haben wir das Rohmaterial für die Szene (166 wo Simplicissimus in Hanau durch die Kroaten geraubt wird. Bloedaus merkungen sind unverständlich, denn Grimmelshausen war nach Könne Bilderatlas der Sohn eines Gelnhausner Bürgers, sein Großvater war Bäc er stammt also aus ganz anderen Lebensverhältnissen als Greflinger, J. v Werth oder Simplicissimus, scheint nur, wie dieser, adliger Herkunft gewe zu sein (vgl. aber unten S. 492).

Nach Bloedau würde der ursprüngliche Plan Grimmelshausens etwa ausgesehen haben: beim Überfall der Heimat sei der Knän, des Simplex wi licher Vater, getötet worden, Simplex geflohen und gleich nach Hanau gekomm dadurch würde die pikarische Form reiner gewahrt (S. 71 f.). Die Szen beim Einsiedler sollen eine Wiederholung des Eingangsmotivs unter ge dertem Gesichtspunkte sein (S. 17), d. h. dem Typus des idealistischen Roma entsprechen (S. 27). In Magdeburg soll wieder dem pikarischen Typus g mäß nur der ältere Hertzbruder eine Rolle gespielt, dagegen der jünge Olivier, der Profoß und damit die Becherszene gefehlt haben (S. 80. 86 ebenso die Idee der „Hybris", die erst Grimmelshausens Erfahrungen r seinem angeblich schon vor dem Simplicissimus verfaßten „Dietwald" in d Roman brachten (S. 96 f.). Der schwedische Leutnant, den Simplex (III, so gut behandelt, soll niemand anderer als Schönstein gewesen sein, d später den Simplicissimus gefangen nimmt und zuerst den Platz des jünger Hertzbruders innehatte (S. 90). Es fehlte ferner ursprünglich die Figur d Jupiter, dessen Einfügung noch an den Nähten (Koegel S. 207, 5 und S. 219, 2 Kurz S. 255, 9 und S. 270, 2) zu erkennen wäre, ebenso seine Parallele (III, 8 der Mohr (S. 89 ff., 111 ff. und 102); auch der Eingang von III, 13 ist ve dächtig (S. 112). Das Kapitel über die Liebe in Lippstadt gehört gleichfal nicht zum ursprünglichen Plane (S. 53 ff., 102), ihm fehlte der Pariser Aufen halt, die zweite Ehe, das Zusammentreffen mit dem Knän und mit Hert bruder, das Verhältnis zur Courasche, die Wallfahrt (S. 71, 55 f., 57), de Schluß hätte die Wiedervereinigung mit der ersten Frau, die er in Lippstad zurückließ, und die Seßhaftigkeit als Landmann gebildet (S. 55 f., 30). Da durch entspräche der Roman dem „literarischen Herkommen".

Nun aber änderte Grimmelshausen diesen „rein pikarischen“ Entwurf auf Grund des idealistischen Romans, den er aus Kindermanns 1660 erschienener „Unglückseligen Nisette“ kennen lernte. Diese zweite Fase, die Bloedau annimmt, scheint ihm freilich selbst nicht ganz klar zu sein, wenigstens entwirft er uns von ihr kein so deutliches Bild, wie von der ersten. Der ursprüngliche Eingang wurde nun (S. 27) durch die Szenen beim Einsiedler ersetzt, wobei durch das Lied „Komm Trost der Nacht“ die „Entdeckung“ (S. 27), soll heißen die Erkennung (S. 28. 107), herbeigeführt worden wäre. Der Dialog zwischen Einsiedler und Simplicissimus „mag... in glücklicher Anpassung an Simplicissimus' kindlichen Charakter aus einem geschlossenen Bericht mit schon bekanntem Inhalt, wie er im idealistischen Roman typisch war, entstanden sein“ (S. 28). Über den weiteren Verlauf des Romans unter dieser Voraussetzung erfahren wir nichts, nur über den Schluß, daß ein Schmuckstück (S. 19) wirkliche Anagnorisis herbeigeführt, die unglückliche zweite Ehe, die Todesfälle usw. den Umschwung in Simplicissimus' Lebensanschauung hervorgerufen, ihn zum Aufsuchen von Abenteuern und schließlich zum Einsiedlerleben getrieben hätten (S. 18. 17). Endlich vereinigte Grimmelshausen beide Pläne und gab eine Mischung von pikarischen und idealistischen Elementen, wodurch die Wiederholungen bedingt wurden. Bloedau hält also eine „dreifache Änderung der gesamten Anlage“ für wahrscheinlich und ist nur im Zweifel, wie weit er wirkliche Ausführung dieser drei Pläne voraussetzen dürfe (S. 3). Das sechste Buch ist später hinzuerfunden (S. 21. 101), von den „Continuationen“ wird überhaupt nicht Notiz genommen [1]) und das Hauptergebnis leider nirgendwo so zusammengefaßt, wie ich es mit Rücksicht auf die verschiedenen, weit verstreuten Bemerkungen versuchte. Hoffentlich ist es mir gelungen.

Viel schwerer fällt es, die Gründe zu erfassen, die Bloedau zu seinen abenteuerlichen Annahmen veranlaßten; sie können auf zwei Urformen zurückgeführt werden: einmal Systemzwang und dann Erkenntnis von Widersprüchen, beide haben aber recht bedenklichen Wert. Der Verfasser hat sich nämlich die drei Typen des pikarischen, idealistischen und Problemromans hauptsächlich aus Ulenharts „Lazarillo“ (zuerst 1617), Kindermanns „Nisette“ (1660) und Zesens „Rosemund“ (1645) konstruiert und beurteilt nun nach ihnen den Simplicissimus; Ähnlichkeiten und Abweichungen vom Typus sucht er sich durch die Annahme dreier Pläne zu erklären, obwohl rein theoretisch dagegen nichts einzuwenden wäre, daß Grimmelshausen von allem Anfang an die Errungenschaften aller drei Typen für ein neues Gebilde benutzt habe. Diese Freiheit scheint Bloedau keineswegs zu bestreiten, da er S. 2 f. gerade sie als Grimmelshausens Vorzug erkennt. Nun sieht er aber in dem Werke, wie es uns vorliegt, Widersprüche, die sich ihm nur unter der Voraussetzung verschiedener Pläne lösen. Sie stören ihn nicht alle gleich, denn S. 104 gibt ihm die recht auffallende Erwähnung, daß Simplicissimus das Leben der Wiedertäufer in Ungarn aus eigener Erfahrung kenne, nicht die Veranlassung, diesen Teil aus dem ursprünglichen Plan zu streichen.

---

[1]) Gegenwärtig arbeitet einer meiner Schüler an seiner Dissertation über die Frage, ob das 6. Buch des „Simplicissimus“ und die „Continuationen“ Grimmelshausens Eigentum seien.

S. 67 berechnet er als Tag von Simplex' Flucht den 25. Februar 162; in diesem Monat Simplicius die Lämmer des Knän im Freien weidet, dazu das Lied zum Lob des Bauernstandes sang, sich dann „in ein Gesträuch" verbarg (S. 23, 22), macht ihm weiter keine Schwierigkeiten. aber nimmt er Anstoß an den Einsiedlerszenen, die er mit dem nicht übereinstimmend und als eine Wiederholung ansieht. Vergebens wir uns: warum? Abgesehen davon, daß Simplex nun Unterricht und so einen wichtigen Fortschritt in seiner Entwickelung durchmacht, auch das berühmte achte Kapitel des ersten Buchs wohl eine näher charakterisierende Ausführung des im ersten und zweiten Kapitel Erzählten, keineswegs eine bloße „Wiederholung bereits geschilderter Tatsachen" (S. In seines Lehrers Erich Schmidt Renchner Festrede (Charakteristiken I², S. hätte Bloedau die „künstlerische Berechnung" dieser zweiteiligen Vorgeschichte betont finden können.[1]) Mit der Einsiedlerszene der „Nisette" hat dagegen diese Szene blutwenig zu schaffen, mit ihr kann man das sechste Kapitel ersten Teils von „Dietwald und Amelinde" vergleichen; auch ändert Grimmelshausen nicht im geringsten den streng realistischen Vortrag, nur ist Inhalt lieblich. Hier scheint Bloedau denn doch allzu stark durch seine vorgefaßte Meinung von der Dreitypentheorie verführt worden zu sein.

Noch deutlicher zeigt sich dies bei der Beurteilung des Schlusses (S. 55 f.). Weil sich Bloedau einbildet, „Simplicius sollte wie Lazarillo ... lich im Familienleben gezeigt werden", was er durch die haltlosen Behauptungen auf S. 17 keineswegs erwies, hält er die Bekanntschaft mit der Dame „mehr *mobilis* als *nobilis*" für eine störende Entgleisung des Helden ins Weltleben und nimmt daher an, das Kapitel V. 8 sei „jünger als der Plan eines Lazarilloschlusses". Nun hätte doch bedacht werden sollen, daß Grimmelshausen schon im „Traumgesicht von Dir und Mir" 1660 das Motiv der drei Kinder erzählt hat, die einem einzigen Mann zu gleicher Zeit von drei verschiedenen Geliebten geschenkt wurden (vgl. Studien VIII, 99, Anm. 2), daß also höchst wahrscheinlich dieses tragikomische Moment auch für den Roman von allem Anfang vorgeschwebt haben dürfte![2]) Bloedau glaubt jedoch (S. 57, Anm. 3), Grimmelshausen habe dies erst später nach dieser Stelle und drei Epigrammen Logaus erfunden. Ich habe Studien VIII, 324, Anm. 1 auf die Stelle des Simplicissimus (S. 106, 31) bei der Gasterei in Hanau hingewiesen, wo einer der Trunkenen überlaut „Courage!" ruft, woraus sich zu ergeben scheint, daß Grimmelshausen schon damals die Fortsetzung seines ersten Romanes geplant hatte, denn dieser Ruf hat sonst keinen Sinn, es wird ja ausdrücklich bemerkt: „Einer erzehlte seine liebliche Bulerey" und die Parallele im siebenten Kapitel des „Satyrischen Pilgram" (Gesamtausgabe III, 39 f.), die sonst so genau stimmt, enthält den Ruf nicht. Da Bloedau für den Eingang einen dreifachen Plan mit Rücksicht auf den angeblichen Einfluß der „Nisette" heraustiftelte, meint er konsequent auch einen

[1]) Es sei der Vollständigkeit halber bemerkt, daß nach dem „Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis" im Sommersemester 1506 ein „*Frater Simplicius Simplicy ordinis Sancti Benedicti in Forumpacis s. t. (soluit totum)*" immatrikuliert war.

[2]) Die Inschrift des Bildes in der Gesamtausgabe lautet bezeichnend: „Hic Simplex Liberis dilatur Et triplex ita fortunatur".

fachen Schluß feststellen zu müssen. Erste Stufe wäre gewesen: Wiedernahme der Ehe in Lippstadt, darauf sollen die verschiedenen Versuche Simplicissimus, mit seiner ersten Frau wieder in Verbindung zu kommen, deuten; ich sehe jedoch in ihnen nichts anderes, als die künstlerisch notndige Durchführung eines wichtigen Motivs bis zu dem Höhepunkte, in m Simplicissimus zu spät erfährt, seine Frau sei längst gestorben, und darch wieder den stets eintretenden Umschwung des Glückes erlebt. Wie in der Gesamtausgabe zu V. 3 heißt:

Wir freuen uns im Sinn auf Morgen |
So kommt der Tod | und nimmt uns heut |
Drum laßt uns nicht viel Vorsatz machen |
Es ist doch eitel Eitelkeit.

Iun soll als neuer Schluß – zweite Fase nach der „Nisette" – die zweite he mit dem Bauernmädchen erfunden worden sein, wobei auch die Pariser izenen, die sich angeblich mit der ersten Ehe nicht vertragen sollen, wieder nach der „Nisette" eingefügt wurden. Simplicissimus hätte daher als Landmann auf dem Schwarzwälder Gütchen geendet. Dann aber – dritte Fase – kommt es wieder zur Mischung pikarischer und idealistischer Motive, den Abschluß bildet das Einsiedlerleben (S. 17 sieht Bloedau darin Einfluß der „Nisette" und des „Gusman", was er S. 57 vergessen zu haben scheint), darum soll sich die Frau „aus dem einfachen Bauernmädchen ohne Arg, wie sie zuerst geschildert wird, plötzlich mit Beginn eines neuen Kapitels in einen Ausbund aller Untugenden" verwandeln. Bloedau verweist auf die Kapitel V. 7 und 8, aber ganz ohne Berechtigung; dort wird uns das Bauernmädchen geschildert, wie es dem rasch feuerfangenden Simplicius erschien, es heißt ausdrücklich: „da dünckte mich, ich hätte die Tage meines Lebens kein schöner Mensch gesehen", dann, daß er damals einen strengen Feind oder einen guten Freund hätte haben sollen, um von seiner „Torheit" loszukommen, endlich, daß er sich ein kleines, aber reiches Glück mit dem „ehrlichen Baurn-Gretlein" in Gedanken versprach. Im nächsten Kapitel folgt wieder die grausame Enttäuschung, er wird „aber viel zuspat ... gewar, was Ursache mich meine Braut so ungern nemen wollen"; aber erst nachdem sie „vernommen, daß ihr Mann ein Juncker sey", was Simplicius durch seine Reise in den Spessart festgestellt hatte, „spielte sie nicht allein der grossen Frau, sondern verliederlichte auch alles in der Haußhaltung". Es ist also nicht richtig, daß sie plötzlich mit Beginn eines neuen Kapitels ein Ausbund aller Untugenden sei, auch hier spielt Simplicii Hybris eine Rolle.

Ich glaube, diese Widerlegung von Bloedaus unbegründeten Einfällen genügt, obwohl die anderen Aufstellungen gleichfalls leicht zerstört werden können. Nur noch der angeblichen Widersprüche in der Charakterzeichnung des Simplicius (S. 48 ff.) will ich gedenken, weil hier der Verfasser Konsequenz vermissen läßt. Er bemerkt richtig, daß die gelehrten Kenntnisse, die Simplex in Hanau auskramt, kaum in den zwei Jahren beim Einsiedler erworben werden konnten; folgerichtig müßte daher angenommen werden, das Kapitel sei späterer Zusatz. Wie steht es nun gar bei dem sogenannten ersten Plan? in ihm sollte Simplex doch direkt vom Knän nach Hanau ge-

schleppt worden sein; woher hatte er dann diese Gelehrsamkeit? Man sieht wie Bloedaus Vermutung in immer größeres Wirrsal führt, statt unbedeutende Widersprüche zu beheben. Gewiß hat weder Grimmelshausen noch sein Publikum an diesem Widerspruch Anstoß genommen, sonst wäre das gelehrte Material in den späteren Ausgaben nicht vermehrt worden; man findet bei Kurz schon im Apparat einzelne Zusätze, in der Gesamtausgabe noch mehr.

Der zweite Widerspruch im Charakter, daß nämlich „der alte Soldat und praktisch denkende Mann plötzlich ‚curiös' wird, in den Mummelsee hinabsteigt, nach Rußland reist" usw., nimmt Bloedau zum Anlaß, diese Partie, die meines Erachtens (Studien VIII, 103) geradezu den Typus des pikarischen Romans verrät, als späteren Zusatz zu bezeichnen; und doch erscheint Simplicius keineswegs „curiös", wenigstens bei der Fahrt nach Rußland nicht, die er doch nur antritt, nachdem ihm der reformierte schwedische Obrist (V. 20) lange zugeredet und eine Stelle als Obristleutnant versprochen hat. Wieder hat Bloedau die Tatsache nicht richtig gedeutet. Unzutreffende Angaben verleiten ihn auch S. 35 und 53 zu vorschnellen Schlüssen. Merkwürdig verkennt er die große Schwierigkeit von Darstellungen der Kinderzeit, wenn er S. 50 sagt, der pikarische Roman verzichte „vielleicht aus Mangel an Verständnis" fast ganz darauf, „den pícaro als Kind in der Familie auch mit kindlichen Zügen auszustatten"; diese Kunst war auch noch viel später — man denke an Lessing oder Schiller — recht wenig entwickelt. Merkwürdig ist nicht minder, daß Bloedau wohl Grimmelshausens Künstlerschaft zu bewundern scheint, ihr aber dann doch wieder nicht viel zutraut. Er sagt selbst, daß Grimmelshausen die historische Chronologie anzugeben vermeidet (S. 70), kommt also meinen in diesen Studien VIII vorgetragenen Ansichten nahe, nennt sogar die Entwicklung des Simplicius „gewissermaßen zeitlos" und zieht dann doch aus Bedenken wegen „chronologischer Schwierigkeiten" weitgehende Folgerungen. Würden sie zutreffen, dann wären die chronologischen Sprünge noch viel größer (vgl. S. 71).

Darnach wird mein Urteil über Bloedaus Rekonstruktionsversuche und seine „höhere" Kritik wohl nicht zu hart erscheinen. Nochmals aber sei hervorgehoben, daß ich in den Ausführungen über die Romantechnik brauchbares Material finde, das weiter verfolgt zu werden verdiente, und die Hinweise auf fremdsprachliche Werke dankbar begrüße, wenn ich auch der Frage der Entlehnung etwas stärkere Zweifel entgegenbringe als Bloedau.

Zum Schluß seien einige kleinere Irrtümer des Verfassers berichtigt. S. 8. Der pikarische Roman teilt die Schwierigkeit eines „zwingenden Schlusses" mit dem Amadisroman, der heroisch-galante Abenteuer ebenso aneinanderreiht, wie jener Schelmenstreiche; darum überragt etwa Wolframs „Parzival" die Artusromane gerade wie der „Simplicissimus" die Masse der pikarischen Romane, weil er zum Bildungsroman wird. — S. 35. Die Erweiterung der Schatzsagen in der späteren Ausgabe Grimmelshausens scheint doch deutlich darauf hinzuweisen, daß es ihm nicht auf die „profezeiende", sondern auf die charakteristische Sage ankam; Bloedau verkennt hier und durchaus, wie sehr unser Dichter eine gewisse Allseitigkeit der kulturhistorischen Schilderung in seinem Roman anstrebt, was schon der alte Kommentator wiederholt be-

nt. Dieser Zug entspricht vollkommen der zyklischen Vorliebe Grimmels-.usens, von der ich schon gesprochen habe. – S. 42. Es ist nicht einzuhen, warum der realistische Roman stärker „zur Motivierung" drängen soll s der idealistische; man möchte wohl das Gegenteil annehmen, denn was s Tatsache schon einleuchtet, braucht nicht mehr besonders motiviert zu erden, wohl aber das an sich Unwahrscheinlichere. – S. 69. Die Münsterischen riedensverhandlungen zwingen uns keineswegs, die Szene V. 5 ins Jahr 1648 ı verlegen, sie begannen schon 1644. – Was S. 72 f. über das Datum 5. Februar 1635 und den Roman vorgebracht wird, verstehe ich einfach .icht; das sind unglaubliche Spitzfindigkeiten. – S. 80 ff. Personen, die als Parallel- oder Kontrastfiguren zum Helden dienen, müssen natürlich eingehender charakterisiert werden, als bloße Episodisten. Dies gilt vom Drama wie vom Roman, gleichgültig ob er realistisch oder idealistisch, pikarisch oder ıeroisch ist, weil nur dadurch eine Komposition überhaupt erreicht wird. Daß die anfangs nur beiläufige Einführung einer Gestalt, die erst später genannt und geschildert wird, zum Urtypus epischer Technik gehört, hätte der Verfasser aus Heinzels Schrift über den „Stil der altgermanischen Poesie" (Quellen und Forschungen X) entnehmen können; dann wären ihm wohl Zweifel an seiner Kritik S. 86 f. aufgestiegen. – S. 89. Nicht Simplicius, sondern der Kornet Schönstein sagt (III, 14), um sein Benehmen zu rechtfertigen, daß einmal Simplicius die Gefangenen, darunter seinen Bruder, ähnlich gut behandelt hätte; das aber ist wichtig und spricht gegen Bloedaus Bedenken. – S. 96. Daß der 1670 erschienene, mit der Widmung vom 3. Mertz (nicht April) 1669 versehene „Dietwald" nicht vor, sondern nach dem Simplicissimus verfaßt worden sein dürfte, geht wohl auch aus dem vorangestellten „Sonett" des „Sylvander" und dem „Glückwünschenden Zuruff" Urban von Wurmbsknick auf Sturmdorff zum Schlusse hervor. – S. 102 behauptet der Verfasser, nur III. 8 stehe nach einem epischen Eingang „eine lange Reflexion", und hält dies neben zwei ähnlich leichten Gründen für ein Zeichen, das Kapitel sei „nachgearbeitet". Nun ist aber die Behauptung keineswegs richtig, denn viel stärker scheint mir II. 18 aus dem Ton zu fallen, wo die Einwendungen gegen die Hexenfahrt widerlegt werden, so zwar, daß dann II. 19 anhebt: „Ich fange meine Histori wieder an"; ähnlich beginnt III. 17 mit einer allgemeinen Reflexion darüber, daß jeder Mensch „einen Hasen im Busen habe". – S. 126 ff. Über Grimmelshausens Verskunst besitzen wir leider noch keine Untersuchung, sie würde meiner Ansicht nach zu einem günstigeren Urteil führen, als Bloedau über sie fällt. Vor allem glaube ich, daß die Kapitelüberschriften absichtlich komisch gehalten und nicht etwa ein Zeichen von Grimmelshausens Rückständigkeit sind; der Verehrer des Hans Sachs schlägt den volkstümlichen Ton an, was auch in „Reimen" wie 54, 25. 59, 26, 333, 16. II. 238, S. 252, 11 der Fall ist. Wohl einem Volkslied entstammen die erst 1671 eingesetzten Strofen des Flohlieds, die von der Gesamtausgabe noch vermehrt wurden. II. 173, 23 wird Logau zitiert, vielleicht ist auch II. 247, 20 ein Zitat, obwohl Grimmelshausen auch regelrechte Alexandriner verfaßte, vgl. 60, 26. 62, 27 und Titelblatt (Rückseite) des sechsten Buchs. Im Simplicissimus wird das Lied über den Bauernstand

mitgeteilt, dessen Inhalt Bolte (Der Bauer im deutschen Liede, 1890. S. würdigt; es ist ganz volkstümlich gehalten, wie Parallelen in den von mitgeteilten Texten beweisen, wahrscheinlich auch nach einer bekann Melodie verfaßt. Dies wissen wir von dem berühmten Lied „Komm in der Nacht, o Nachtigall", das keineswegs, wie Bloedau behauptet, von Phil Nicolai herrührt; von diesem stammt vielmehr das berühmte Kirchen her: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", an dessen Melodie sich Grimmelshausen anschließt; Bloedau scheint Adelbert Kellers Bemerkung mißverstanden zu haben (vgl. auch Kurz II, 369). Ein Vergleich mit dem Original lehrt, wie gut sich Grimmelshausen den Errungenschaften der neuen Poetik anzuschließen verstand, ohne dabei die Volkstümlichkeit einzubüßen. Goethes Lob (40, 345): „Wird gesungen herzlich erfreulich sein", ist voll verdient. Erwähnt hat dann Grimmelshausen im Simplicissimus III, (S. 333, 18), was Bloedau übersah, ein Liedlein, „in welchem ich mein Glü lobte, weil es mir auf so manchen guten Abend auch so freudenreiche Tag verliehe, an denen ich in meiner Liebsten Gegenwart meine Augen waide und mein Hertz um etwas erquicken könte. Hingegen klagte ich auch i demselbigen Lied über mein Unglück und bezüchtigte dasselbige, daß e mir die Nächte verbitterte und mir nicht gönnete, solche auch wie die Tag mit liebreicher Ergetzung hinzubringen!" Dieses Liebeslied besitzen wi nicht, denn kaum stammt die Strofe im zweiten Kapitel des vierten Teil von Proximus und Lympida (Gesamtausgabe III, 405) daraus. Das IV. (S. 355, 13) genannte Lied, das den Geizigen mit einer Sau vergleicht, ha Grimmelshausen, was Bloedau nicht sah, obwohl schon Bobertag darauf hin wies, im fünften Kapitel des ersten Teils vom „Satyrischen Pilgram" (Gesamtausgabe III, 26 ff.) als „altfränckisches Liedlein" mitgeteilt; es stamm gewiß nicht von ihm, sondern ist weit älter, ebenso das Lied, von dem e VI. 6 (II, 153, 5) den Anfang zitiert: „Laß uns unser Tag geniessen, GO weiß, wo mir [!] morgen seyn", bisher ist es nicht nachgewiesen. — S. 129—14 handelt Bloedau kurz, aber sehr glücklich von der literarischen Form de Traumes und der Gesichte. Wenn er dabei S. 139 Einfluß von Kindermann „Neuen Gesichtern" auf Grimmelshausens „Verkehrte Welt" annimmt, s widerspricht dem wohl die Tatsache, daß nach Goedeke die „Verkehrte Welt wie Kindermanns Schrift im Jahre 1673 erschienen ist; auch wurde die Baumannshöhle keineswegs, wie Bloedau angibt, erst 1672 entdeckt, denn scho Merian hielt sie „für unvergleichlich" (vgl. Tentzels „Monatliche Unterredungen" 1698, S. 102), Valvasor sah sie schon in den sechziger Jahren de siebzehnten Jahrhunderts, nach Brockhaus' Lexikon, 14. Aufl., II, 521 wa sie bereits im sechzehnten Jahrhundert bekannt; Bloedau dürfte sie mit de 1672 entdeckten, aber erst 1788 zugänglich gemachten Bielshöhle in ihre Nähe verwechselt haben (Brockhaus, ebenda II, 984). Eine bei Goedeke nicht erwähnte Schrift „Philander von Sittewald, Holländische Sybille", eine Übersetzung aus dem Holländischen, 1647 o. O. erschienen, erinnert Bloedau so sehr an Grimmelshausen, daß er ihn „fast" für den Übersetzer halten möchte; 1647 aber machte Grimmelshausen im Elterschen Regiment an der Donau den Feldzug mit (vgl. Könnecke, Deutscher Literaturatlas, S. 54) und

te noch nicht schriftstellerisch tätig gewesen sein. 1647 erschienen auch a andere apokryphe Schriften unter Philanders Namen. Einer beson- en Untersuchung bedarf jetzt noch die Gesamtausgabe Grimmelshausens, iit sein Anteil an ihr festgestellt werde; sie enthält nämlich nicht bloß Kommentar und bei den Kapitelschlüssen Zusätze von Gedichten, son- n innerhalb des Textes Erweiterungen, die mir nicht durchweg als Inter- ationen erscheinen. Besonders eine Stelle möchte ich hervorheben, weil mich wichtig dünkt. IV. 8 schildert Simplicius, „wie er ein Landfah- der Storger und Leutbetrüger worden" und den Bauern seine Medizinen 'kaufte. Er schließt (S. 387, 6): „Davon zogen dann die gute Bauren e Beutel und kaufften mir ab, welches nicht allein meinem hungerigen agen wol zu paß kam, sondern ich machte mich auch wieder beritten osperirte noch darzu viel Geld auff meiner Reise und kam glücklich an e Teutsche Grentze. Darum, ihr liebe Bauren, glaubet den fremden Marckt- hreyern so leicht nit! ihr werdet sonst von ihnen betrogen, als welche nicht ire Gesundheit, sondern euer Geld suchen." Der Schlußsatz fällt mit seiner ahnung an die Bauern, sich vor „fremden Marcktschreyern" zu hüten, etwas is dem Zusammenhang. Die Gesamtausgabe schiebt vor ihm (I, 385—390) ne große Stelle ein, die sich sachlich, wenn auch nicht chronologisch sehr ut dem Ganzen anpaßt. Simplicius will „in Schwaben und Francken, wo ian sonst trefflich viel auf diese Zahnbrecher, Marckschreyer, Curtisanen und Gauckler zu halten pfleget" seine „Artzney-Kunst" erweisen und kommt, weil s mit seinen bisherigen Finten doch nicht ginge, auf den Gedanken, sich „für den alten Kuh-Melcker und Schweitzer-Artzt auszugeben, und dergleichen ähnliche Sachen feil zu bieten", steckt daher „ein paar grosse fette Feld-Mäuse" in einen Kasten, läßt sich „auch einige auf ein Panier oder Taffelet mahlen", damit sie für „Murmel-Thierlein" gehalten werden, und verkauft ein „gelbes Schmirament" als „naturelles Murmer-Thierleins-Schmaltz". Nun bedient er sich mit verschiedenen dialektischen Wendungen der „schönen Marckschreyerischen gewöhnlichen Red-Art" und schließt: „bin im gantzen Reich wol bekannt, wo ich hin kumm. Darum ihr liebe Bauren, glaubet den fremden Marcktschreyern so leicht nicht" usw. Das nächste Kapitel be- ginnt dann: „Da ich nun wieder im Rückweg durch Lothringen passirte" usw. Diese Stelle scheint mir beachtenswert, denn sie ist so geschickt eingefügt, daß wir die Kunst des Zusatzes bewundern müssen; sollte da nicht doch Grimmelshausen selbst tätig gewesen sein? Ähnlich wird an anderen Stellen z. B. S. 143, 144, 333, 501, 573, 680 im Text weiteres eingefügt. Erwähnt sei nur noch die Fortsetzung von I. 3 (S. 13 f.), die sehr bezeichnend die Auffassung der Landsknechte als Wölfe und des Simplex Benehmen infolge dieses Irrtums schildert.

Daß der Verfasser der Betrachtungen zu Ende der meisten Kapitel Grimmelshausens Lebensverhältnisse kannte, beweist er I. 2, S. 9 f., wo er im Anschluß an die bäurische Herkunft des Simplicius von den Prahlereien handelt: „So machts der Simplicissimus alhier nicht | unerachtet er sehr an Fürsten-Höfen beliebt | auch in einem Hochfürstl. Bischofflichen ansehnlichen Amt am Schwartzenwald bey Straßburg | zu Renchen | einer uralten (vor

Attila dem Hunnischen Tyrannen) hiebevor zerstörten Stadt | anjetzt als ein Marckflecken | (woselbst noch die Stadt-Rudera zu sehen) in Sch... Dienst gesessen ware; und sich dahero auch beydes seines Verstan... Ehre wegen | wol etwas einzubilden hatte | weilen nicht ein jeder also ... und gratificiret wird. So will und kan er doch seines Herkommens ... lieben Vatterlandes gleichwol nicht vergessen. Zumal auch | weil er ... Wesens und Lebens Anfang am edlen Spessert bekommen und genossen, so will er auch zum schönen Angedenken solcher seiner Herkunfft | den ... fang seines sinnreichen Bücher-Wercks ohne Umschweiff oder Aufschneiden damit machen. Und da etwan ein anderer viel von dem heerlichen ... Adel oder auch dem Adel der freyen Studien | (welche beyderley Adel ... er durch nimmer-müde Mühe | und recht wunderbares Glücks-Fügen ... rühmlich erworben und erlanget) viel würde geschrieben | und in den ... fang seines Wercks heraus gestrichen haben | so unterlässet er hergegen ... solches | und schreibet vielmehr von der Lustbarkeit des edlen und ... Land-Lebens; Will damit die Glückseligkeit des gesegneten Bauern-Stand... vorschildern | und abbilden". Der Verfasser dieser Stelle kennt Grimmels-hausen als bischöflichen Schulzen in Renchen, darum ist nicht zu übersehen, daß er von Grimmelshausens Studien spricht; bisher wurde für diese ... Beweis erbracht, aber die Stelle spricht klar; man könnte ihrem Wortlaut nach sogar auch vermuten, daß erst Grimmelshausen den Adel erworben habe, wovon wir sonst auch nichts wissen. Man sieht, wie viel noch zu leisten ist und muß darum jeden Beitrag zur Literatur über Grimmelshausen willkommen heißen.[1])

Lemberg. Richard Maria Werner.

Wilhelm Arndt, Die Personennamen der deutschen Schau-spiele des Mittelalters. Breslau, M. & H. Marcus, 1904. X, 113 S. 8°: Germanistische Abhandlungen, begründet von Karl Weinhold, herausgegeben von Friedr. Vogt. 23. Heft.

Es war ein glücklicher Gedanke, einmal die deutschen Schauspiele des Mittelalters auf die Namen der in ihnen auftretenden Personen hin ... Zusammenhange zu untersuchen. Denn in Namen steckt immer ein großes Stück Volksseele und Kulturgeschichte, und ihre sinnvolle Deutung läßt ... manchen schönen Schluß auf psychische Vorgänge wie auf die herrschende Sitte zu. Wertvolle sprachliche Beobachtungen bleiben nicht aus. Gerade in den Namen zeigt sich die bildende Kraft einer Sprache oft außerordentlich eindrucksvoll, bald in ureigenen Neuschöpfungen, bald im Festhalten an altererbtem Gut, bald auch in der Annahme und Verwendung fremden Zuflusses. Das letztere kann dann bei literarischen Erzeugnissen, wie es die deutschen Dramen sind, zu entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen führen,

[1]) Nach Abschluß dieser Anzeige erschien in Schwerings „Münsterischen Beiträgen" als Heft VIII ein Versuch von Hubert Rausse „Zur Geschichte des Spanischen Schelmenromans in Deutschland" (Münster in Westf. Verlag von Heinrich Schöningh, 1908), der mir zu weiteren Bemerkungen keinen Anlaß gibt, da er für Grimmelshausen nur den Nachweis wörtlichen Anschlusses an Freudenhold bringt.

atürlich bei dem internationalen geistlichen Drama nicht beim deutschen chgebiet stehen bleiben dürfen, sondern sich auch auf fremde Länder ecken müßten. Auch die geschichtliche Überlieferung, die fortwirkende die grundlegende, spielt dabei eine wichtige Rolle, die bei den mittel-lichen deutschen Dramen wegen ihrer Zugehörigkeit zur sogenannten rgangszeit beachtenswerte Rückblicke und Ausblicke bietet.

Zunächst kommt es natürlich darauf an, das Namenmaterial, das in deutschen Schauspielen des Mittelalters enthalten ist, festzulegen. Der luß von Arndts Buch bringt auf 20 Spalten ein alphabetisches von d 850 Namen! In der Schrift selbst sind die Namen nach ihrem sprung in f r e m d e (Seite 3—30) und d e u t s c h e (Seite 31—99) ge-hieden; innerhalb dieser Gruppierung sind sie dann wieder nach den änden geordnet. Es werden die Juden, die höfisch-ritterlichen Kreise und e Bauern besprochen, außerdem noch verschiedene kleinere Gruppen, eistliche, Ärzte und Teufel. Aus der Betrachtung ergeben sich eine Reihe on Quellen für die in den Dramen übliche Namengebung. Vor allem efert einen hohen Prozentsatz die Bibel; vorwiegend Juden, aber auch ndere Leute, besonders Bauern, tragen hebräische Namen biblischen oder icht biblischen Ursprungs. Die klassische Literatur, durch französische Vermittelung und seit der mittelhochdeutschen Blütezeit ziemlich weit be-kannt, liefert auch einige Namen; noch weniger steuert die französisch-keltische Literatur – Artussage – bei, recht dürftig ist auch die Zufuhr aus der Heiligengeschichte. Soweit die fremden Namen.

Viel ergiebiger und fruchtbarer wird die Betrachtung der d e u t s c h e n Namen. Hier ist die Stätte für den Einfluß des wirklichen Lebens, der Umgebung, hier können sich volkstümliche Fantasie und Spottlust frei ent-falten. Da haben wir eine große Zahl altgermanischer Eigennamen in ihren ursprünglichen oder in Kose-Formen, sogar die alte Heldensage hält noch dafür her. Am wichtigsten und bemerkenswertesten sind die Namen, die ent-weder dem Volkswitz entspringen oder eigens zum Zweck des Dramas gebildet wurden. Dafür kommen vorwiegend die Bauernnamen in Betracht, und da ist ja auch bereits eine literarische Tradition – in der Dörperpoesie Neid-harts von Reuental und seiner Nachahmer – vorhanden. Da finden wir viele noch heute fortlebende ehrwürdige Namen (z. B. Albrecht, Kunrad, Marolt u. a.), Namen mit Beifügung einer charakteristischen Eigenschaft (z. B. Nitsche mit dem großen Bart), Namen nach der Wohnstätte (Mair vom Brunnen), Namen, die auf Stand oder Tätigkeit Bezug nehmen, wie Gerstmair, Kornheinz und vor allem eine schier unerschöpfliche Fülle von Übernamen, in denen bei Männlein und Weiblein alle möglichen guten, vor-wiegend aber schlechten und lächerlichen Eigenschaften gekennzeichnet werden, oft mit Derbheit, ja Roheit, wie Langhans, Hebenstreit, Nasenstank, Gretel Prunzinstall, um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Ist so die Sammlung und geordnete Gruppierung der Namen bei Arndt die Hauptsache, so bemüht er sich gleichzeitig auch, sie zu deuten und ihrem Ursprunge nachzugehen. Das ist keine einfache Sache, und so hat er denn auch, wennschon er in den allermeisten Fällen das Richtige

bringt, vielfach entschieden daneben getroffen, wie die folgenden Bemerkungen zeigen werden. Namentlich für die Erörterung der hebräischen Namen haben seine Kenntnisse nicht ausgereicht, und auch aus der einschlägigen Literatur ist ihm manches entgangen. Es wäre da dringend nötig gewesen, sich mit einem Kenner der hebräischen Sprache in Verbindung zu setzen. Obgleich ich nicht Fachmann für Hebräisch bin, kann ich doch mancherlei berichtigen.

Das neueste und vielleicht wertvollste Quellenwerk für die Kunde der jüdischen Namen ist Arndt leider unbekannt geblieben; es ist „Das Martyrologium des Nürnberger Memorbuches", hrsgeg. von S. Salfeld, Berlin 1898 (= Quellen zur Geschichte der Juden in Deutschland, Bd. 3). Dieses Memorbuch wurde 1296 in Nürnberg begonnen und bis 1392 dort und in Mainz fortgesetzt; es enthält zwei umfangreiche Nekrologien der jüdischen Gemeinde in Nürnberg und ein Martyrologium von 1096—1349, d. i. ein namentliches Verzeichnis der in den Judenverfolgungen umgekommenen Personen. In dem stattlichen Bande steckt ein gewaltiges Namenmaterial, und es ist dadurch, daß dem hebräischen Texte eine genaue deutsche Übersetzung vom Herausgeber beigegeben ist, der gesamten Wissenschaft leicht zugänglich gemacht.

Nun einige Bemerkungen zu einzelnen Namen: S. 11. *Josel* ist nicht nur vielleicht, sondern ganz sicher eine Koseform zu Joseph, die heute noch z. B. in Niederschlesien, ganz geläufig ist. – S. 12. *Pesach*, über dessen Ursprung sich Arndt nicht äußert, während Bartsch es einmal fälschlich mit *Possensack* zusammenbringt, ist nichts anderes als hebr. pessach = *Passah* = *Ostern*, und daß ein Mensch Pesach heißt, ist ebenso zu beurteilen wie das Verhältnis des Personennamens *Talmut*, der auch in den Dramen vorkommt, zu dem Buche *Talmud;* Talmud, Pessach, sogar Pessachsohn sind übrigens noch heute jüdische Familiennamen[1]. – *Ozoch* stellt Arndt vielleicht *mit Recht* zu dem biblischen *Ochozias*, vielleicht kann man ihn aber auch auf *Oschaja* (Salfeld S. 380) zurückführen. – S. 15. *Arsarax* ist gewiß entstellt; *Arndt* denkt an *Arsaces*, ich denke an *Asarja* (Salfeld S. 459). – Die nur erwähnten Judennamen *Saroth* und *Scalam* (oder *Stalam* oder *Schalant*) deute ich so: *Scalam* ist eine Entstellung für *Schalom* = Friede, als Name vielfach urkundlich belegt (Salfeld, Register S. 512); für *Saroth* habe ich zwar keinen wirklichen Eigennamen zur Hand, aber es gehört sicher zur hebräischen Wurzel (hebr. schārath = bedienen, bedeutet also Diener; *Schalant* könnte übrigens auch mit dem Namen einer jüdischen Nationalspeise (Schalent) zusammenhängen. – S. 16. *Semiramis* als Name der Frau Noahs wird auf einer Verwechselung beruhen; der jüdischen Legende nach heißt Noahs Gattin Emsara, während Semiramis als Gemahlin des Nebukadnezar und dann des ins Exil geführten Jojachin erscheint. – S. 18. Der im Alsfelder Spiele genannte Grabwächter *Samaroth* hat einen sehr passenden Namen, das Wort gehört zu der hebräischen Wurzel (hebr. schāmar) = bewachen; davon kommt das Partizipium (hebr. schōmēr) = Wächter und auch der I. Chron. 8, 21 belegte männliche Eigennamen (hebr. Schimrāth), den die Vulgata mit *Samarath* (woher der Name im Spiel), und Luther mit *Simrath* wiedergibt. — S. 26 u. ö. Der vielfach vorkommende

[1] Wie mir Herr Rabbiner Dr. F. Perles, hier, dem ich auch für einige andere Auskünfte zu Dank verpflichtet bin, freundlich mitteilt.

e *Rubin, Robin, Rubein,* den man bereits mit Robert, französisch Robin, und lem Edelsteine zusammengebracht hat, ist am ehesten und besten als der che Name *Ruben* zu erklären; bei dem Juden *Rubein* S. 35 ist das zweifel- >ei dem Knechte des Arztes, der meist so heißt, ist es sehr naheliegend und and, da ja die Juden oft ärztliche Kenntnisse hatten oder aber Quack- er waren; daß man damals volksetymologisch auch an den Stein Rubin acht haben kann, ist dabei ja auch nicht ausgeschlossen. – S. 27. *Satan* n moderner Ortographie so und nicht *Sathan* zu schreiben (= hebr. sätän). 2. Die Tatsache, daß sich die Juden gern altdeutsche Namen beilegten, ımt völlig zu den allgemeinen Ausführungen in Zunz' trefflicher Ab- dlung über die Namen der Juden, die Arndt auch benutzt hat; sie stimmt h heute noch durchaus, wie z. B. in Breslau der Vorname Siegfried n ausgesprochenen Liebling jüdischer Kreise geworden ist. – Die Be- rkungen über den Namen *Bandir* sind überflüssig, da höchstwahrschein- a die von Arndt S. 13 ausgesprochene Vermutung, *Bandir* sei Schreibfehler · *Sandir* (= Sander aus Alexander) richtig ist. – S. 33. Die Namen *Leibel, iblein* sind gewiß nicht unmittelbar deutschen Ursprungs und nicht als >seformen eines mit *Leib-* gebildeten Namens aufzufassen; viel näher liegt , sie als Ableitungen von *Leb* zu erklären, das infolge einer bei den deutschen ıden häufigen eigentümlichen Aussprache zu *Leib* wurde (vgl. auch Rubein < uben). Dieses *Leb* ist nun nichts anderes als die Übersetzung von hebräisch ıebr. äri) oder (hebr. ärgəh) = Löwe (mhd. *lewe,* in mitteldeutschen Mundarten eute noch *Ləwe* auch *Ləbe*) in dialektischer Form. *Löwe, Löwy, Lewe, .ew* sind ja noch heut geläufige jüdische Namen; in dieselbe Gruppe ge- ıören auch *Leb, Leib, Lebel, Leiblein,* und in anderen Sprachen entsprechen hnen *Leo, Leon, Leonte, Leontin, Lyon* (Zunz S. 33. 39). Im übrigen wäre für Deutschland wenigstens auch an volksetymologische Anlehnung an *Levi* zu denken, wofür vor allem die Form *Loewy* spricht. – *Mannes* ist auch ein schwieriger Name, der in dieser Form und anderen vielfach belegt ist. Unmittelbare Zurückführung auf deutsch *Mann* halte ich für höchst unwahr- scheinlich, ja ausgeschlossen; am nächsten scheint mir Zusammenhang mit *Manasse* (auch *Manesse*) zu liegen; solcher mit (hebr. menachess) wird von Sal- feld (S. 404) abgelehnt. - S. 34. Zu *Gotschalk* sieh auch noch Salfeld S. 396. – Zu *Lemlin* ist zu bemerken, daß der Name schon früh mehrfach belegt ist, und daß Salfeld kaum recht haben wird, wenn er ihn auf *Lampe,* Koseform zu *Lampert, Lantperath* zurückführt. Die tatsächlich auch in jüdischen Kreisen herrschende Anschauung, das Wort gehöre zu *Lamm,* ist gewiß richtig. – S. 35. *Liebertrut* ist als *Libertraut* auch bei Salfeld S. 402 aus Nürnberg und Würzburg bezeugt. – *Seligmann* findet sich als *Selkmann* bei Salfeld (S. 413 und 512) oft. – *Seldenkriegk* ist nicht eigentlich als Judenname, sondern als Spottname aufzufassen; ich würde aber nicht wie Arndt erklären „einer, der selten, d. h. nie in Zwietracht lebt, nicht wider- strebend, störrig ist", sondern „einer der selten (nie) kriegt, zankt" = Feigling. S. 36. *Judike* (= obd. *Judlin)* ist besser nicht mit Arndt vom Appellativum *Jude* abzuleiten, sondern mit Salfeld (S. 400, vgl. 489) als Koseform zum Eigennamen *Juda* zu fassen. – *Kalman* möchte ich auch nicht für einen

Namen nach dem Aussehen (= Kahlkopf) halten, sondern nur für volksetymologische Entstellung aus *Kaloayma* (vgl. zu S. 37. Das unerklärte *Andernigk* stelle ich zu *Andreas*, wie es Namen *Vifelin* und *Feyffelmann* gibt Salfeld Auskunft; den ersten urkundlich als *Vivelin*, *Vivlin*, *Feiblin*, den zweiten als *Vivelmann* (S. 393 und 417 aus Nürnberg, Würzburg, Bamberg, Alle Formen sind Ableitungen von den lateinischen Wörtern *Vivis*, die auch sämtlich als Eigennamen vorkommen. Zusammengehörigkeit mit *Weiblein* ist natürlich falsch.

Zu andern, nicht hebräischen Namen habe ich mir noch angemerkt: S. 14. *Minus* erklärt Arndt sehr gelehrt als den in der Trojasage vorkommenden, aber gewiß damals wie heute gar bekannten *Minaus;* näher läge es schon, darin ein Verderbnis den Unterweltsrichter, zu sehen. Ich glaube aber *Minus* ist das lateinische *minus* (= weniger, kleiner); wenn der Herr *Longinus* (auf *Lange*) heißt, ist es kein übler Witz, den Diener *Minus* (deutsch zu taufen! Eine Unterstützung dieser Annahme sehe ich in einer Er aus der Studentenzeit; da hieß der kleinere von zwei Vettern mit dem namen auch *Minus*. — S. 37. In *Snoppenkill*, *-keil* steckt vorn nieder *snoppen* = schnuppern, riechen; im zweiten Bestandteil vermute ich obszönen Sinn, habe aber keinen Beleg dafür zur Hand; in *Lendikill*, *keil* (viell. aus Lendenkeil?) könnte vielleicht die Wurzel, zu der *leihen* gehört, stecken. — S. 44. In *Ribenbart* sieht Arndt eine Bez auf die Folter und erklärt *riben* als peinigen; aber man peinigt doch Menschen und nicht den Bart; ich erkläre wörtlich *Reib den Bart* und darin einen Spottnamen, der sich auf eine ständig wiederholte Gebärde zieht. — S. 56. *Wendelmut* hängt sicher mit *wenden*, nicht mit den Vand zusammen. — S. 60. *Stadelleiner* ist Zusammensetzung aus *stadel* + Ve *leinen* (= lênen, lêhenen), nicht bloß Ableitung von *stadelin*. — S. 61. *Seufriedel* konnte, obwohl es hier eigentlich Schimpfwort ist, an das bekannte Siegfriedmärchen vom „hörnen Säufritz" (Raßmann, Dtsch. Heldensagen I, erinnert werden; die sprachlichen Vorgänge sind in beiden Fällen gleich S. 65. Bei *Ginöffel*, dessen zweiten Bestandteil Arndt auf *Wolf* zurückführt verweise ich auf das schlesische Schimpfwort *gänaffe*. — S. 74. *Waltschlauch* ist gewiß nicht „ein im Walde einsam lebender Schlemmer", was Arndt selbst unverständlich findet und tatsächlich ohne Sinn ist; die erste Silbe gehört zum Verbum *walten*, also *Waltschlauch* = der des Schlundes Waltende = Fress Schlemmer. — S. 78. In *Fotzenstrigel* hat *strigel* nicht die übertragene anatomische Bedeutung, sondern die wörtliche (= Bürste), was den Namen aber nicht minder unanständig macht. — S. 79. *Fist* hätte als dialektisch immerhin erklärt werden sollen, etwa als *ventus tacitus* (mit Grimm). — S. 80. *Gruomatsack* braucht nicht bloß auf die Arbeit des Bauern hinzuweisen, sondern kann auch höhnend auf die Gestalt (= wie ein [gefüllter] Heusack) gemünzt sein. — S. 83. *Schürzenesel* wird nicht einer sein, der eine Schürze trug — da käme der Esel zu kurz —, sondern das, was heute

Schürzenjäger = Mädchenjäger ist (in Schlesien sagt man Mädel-*Sturzentegl*, *tegl* ist hier nicht als Schmelztiegel, sondern als Küchen-fassen; der Sache nach entspricht heute *Topfgucker*, schlesisch *ucker*. – *Vererwedel* ist vielleicht Schreibfehler für *Verenwedel*, was n imperativischer Name wäre und „Führ den Pinsel“ heißen oder szön sein könnte (Wedel = Strigel). – *Zisterlein* scheint einige Ähn-mit *Sistelin* S. 37 zu haben, was ich aber auch nicht erklären kann. – *Bruno* ist wegen des langen *û*, das im 14./15. Jhrhdt. als *au* erscheint, u *brunja* = Brünne, sondern zum Adjektivum *brûn* = braun zu setzen. – *Synert*, der Name des Scholastikus, geht allerdings auf *Sinhart* zurück; at aber hier nicht verstärkende Bedeutung, sondern ist das Substan-*sin* = Sinn, so daß also der Name um seiner Bedeutung willen gewählt S. 96. Bei *Hadmar* lag es näher, statt an altengl. *headu*, an alt-eutsch *Hadebrant* und *Hadewig* = Hedwig zu erinnern. – S. 98. Den haften *Rudlinstacin* halte ich entschieden für einen Schreibfehler; sollte gar ein *Rûbinstain* dahinter stecken? – Muß ferner *Stromer* durchaus ürzung aus *strômeier* sein? Meines Erachtens kann man es ebenso gut Übernamen *strômer* = Herumtreiber auffassen.

Da diese sprachlichen Bemerkungen, die sich mir zuerst aufdrängten, doch einen ziemlichen Raum beansprucht haben, so mag es bei ihnen Bewenden haben, zumal es auch unbillig wäre, mit dem Verfasser über Umfang und die Begrenzung seiner Arbeit zu rechten. Dankenswert re es aber doch gewesen, gelegentlich Beziehungen zur späteren Zeit oder zur Gegenwart aufzudecken, wie sie sich etwa in dem Vorkommen ischer Bauernnamen wie (*Ule*)*Lapp*, *Dilltapp* bei Hans Sachs zeigen, ter in fortlebenden Namen wie *Hauenschild* (*Howeschild* S. 42) oder *Itzen-itz* (*Hiczenplicz* S. 43). In noch weitere Fernen hätte es geführt, wenn auch ie Personennamen der mittelalterlichen Schauspiele der Franzosen und Eng-länder und der lateinischen Spiele mit herangezogen worden wären. Solch ergleichende Behandlung würde sicher zu wertvollen und lehrreichen Er-gebnissen geführt haben. – Indessen darf man auch so den Wert der Schrift, namentlich in lexikographischer Hinsicht, anerkennen.

Königsberg i. Pr. Hermann Jantzen.

Fränkel, Jonas, Zacharias Werners Weihe der Kraft. Eine Studie zur Technik des Dramas. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1904. 141 S. 8°. Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. IX. Bd.

Untersuchungen über poetische Technik werden noch gar zu selten unternommen, und doch ist es so überaus lehrreich, den Dichter während des Schaffens zu belauschen, seine Arbeitsweise zu ergründen; schon darum wäre Fränkels Studie freudig zu begrüßen. Auch war es ein glücklicher Gedanke, Zacharias Werner, dessen Talent von Poppenberg nach der mystisch-romantischen Seite hin beleuchtet worden ist, in seinem rein dramatischen Können darzustellen, da die Urteile, die wir in den meisten unsrer Literatur-

geschichten darüber finden, nicht erschöpfend, zum Teil auch unzutreffe sind, und sogar in einem zweibändigen Werk, das sich lediglich mit d deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts befaßt, wie das von S. Fri mann, dem Dichter keine Beachtung geschenkt wird.

Werners Verhältnis zu Schiller, als dessen Erbe er sich und and galt, ist zunächst kurz dargelegt. Was ihn von dem verehrten Meister unt schied, war in erster Linie die Anschauung, die Kunst sei nur Mittel z Zweck. Er wollte „die Bühne zu dem erheben, was sie bei den Griech wirklich war“, zu einem „Propyläum der Religion“. Fränkel nennt ihn d ersten, der bewußt ein von romantischen Ideen getragenes Bühnendrama : schaffen, „die ätherische Kunst mit der hölzernen Bühne zu versöhnen“ sucht und hat damit seine literarhistorische Stellung richtig gekennzeichnet. Er schi dert uns, wie der Dramatiker Werner das esoterische Element, das ihn anfan beherrschte, nach und nach zurückdrängt, bis er sich mit „Martin Luther die Bühne erobert. Die Bedeutung dieses Werkes liege darin, daß es vo Heinrich von Kleist das einzige Drama der Romantiker sei, das mehr al ein literarisches Experiment war und von den Brettern herab mächtig wirkte Von diesem Gesichtspunkt aus untersucht der Verfasser im folgenden di Technik der Dichtung, die er als den Höhepunkt des Wernerschen Schaffens bezeichnet. Das zweite Kapitel, „Der äußere Bau“, erläutert die Idee des Ganzen, analysiert die beiden Haupthandlungen, die geschichtliche, in der Luther, und die mystische, in der Katharina von Bora den Mittelpunkt bildet, sowie die beiden Nebenhandlungen, deren Träger Franz von Wildeneck einerseits, Theobald und Therese andrerseits sind, einzeln und in ihrem Ineinandergreifen. Den Versuch Fränkels, das Stagnieren der zweiten Nebenhandlung durch einen Hinweis auf die Mystik zu rechtfertigen („da dürfen wir dem Dichter nichts dreinreden. Denn was den irdischen Gesetzen nicht unterliegt, braucht sich um so weniger den Gesetzen der richtigen Motivierung usw. zu fügen“) kann ich nicht gut heißen, so sehr ich sonst mit diesem Kapitel einverstanden bin, in dem der Verfasser noch den Rahmen des Stückes und die Behandlung von Zeit und Raum bespricht. – „Der innere Bau“ ist der Gegenstand des dritten Abschnitts. Fränkel rühmt das „symmetrische Gleichgewicht“ des szenischen Gefüges, die geschickte Verknüpfung aufeinander folgender Szenen und zeigt, wie Werner sich kein Mittel entgehen ließ, um eine starke Wirkung hervorzubringen; er deckt die Parallelismen und Kontraste auf und beleuchtet die Szenenanfänge, Szenen- und Aktschlüsse, die Vorgänge außerhalb der Bühne und ihre Bedeutung für die Handlung, sowie die Aktionsszenen; er betont gegenüber den früheren Werken des Dichters seine Mäßigung bei der Anwendung von übernatürlichen Effekten und behandelt im Anschluß daran die Massen- und Schauszenen. Zur Erklärung der Volksszenentechnik hätte Werners Auffassung des Volkes an sich angedeutet werden müssen, wie sie sich z. B. in einem Worte kundtut, das er dem Reformator in den Mund gelegt hat:

„Das Volk
Will stets geführt sein, nie es selbst angreifen;
Will immer, will auch nicht.“ –

So dachten bekanntlich die meisten Romantiker. Sehr lehrreich sind die Ausführungen des Verfassers über die Reichsversammlung und den Zug zum Reichstag. In jener weist er den Gegensatz zwischen der Technik Werners und der Schiller-Shakespeareschen Methode nach; erreicht Werner hier keine derartig starke Wirkung wie seine Vorgänger, so ist er in der zweiten Massenszene, dem Zuge zum Reichstag, diesen überlegen, da er nach Fränkel das Theatralisch-Glänzende durch künstlerische Behandlungsweise zu rechtfertigen wußte. Weiterhin verbreitet sich der Verfasser über die reiche Verwendung von Musik und die an Schiller mahnenden Monologe. – Ein viertes Kapitel trägt die Überschrift: „Der Dichter und die Geschichte.“ Es führt aus, wie Werner die innere Wahrheit außer acht ließ, die äußere dagegen beibehielt, und schildert verständnisvoll die Bewältigung des historisch Gegebenen durch den Dramatiker. Im fünften werden uns die Gestalten des Stückes vorgeführt, und auch hier verdient Fränkel unser Lob, besonders für seine Nachzeichnung des Titelhelden; die Schwächen in der Charakteristik Katharinas kann er nicht verhehlen, sucht sie jedoch zum Teil zu beschönigen. Meines Erachtens kann Werners Behandlung ihres Verhältnisses zu Luther nicht scharf genug beurteilt werden. Im sechsten Abschnitt betrachtet der Verfasser zunächst die romantischen Elemente des Dramas. Hierhin gehören auch einige Aussprüche, die Fränkel nicht hervorgehoben hat, der des Steigers (I, 1):

„Wenn ich auch nicht sing',
So ist mir's doch, als säng' mir was im Herzen,
Als ob mir, Gott verzeih's, der liebe Herrgott
Ein Liedlein selber spiel' in meiner Brust“

und Theobalds Wort:

„In mir – ach – da singt's!
Die kleine Pilgerin singt immer in mir!“

An andrer Stelle erwähnt Fränkel das Ertönen der Harfenklänge im Augenblicke, da Theobald stirbt; hier hätte diese Erscheinung unter dem Bemerken angeführt werden können, daß es sich dabei um einen zur Zeit der Romantik gern gepflegten Aberglauben handle, den unter anderen Theodor Körner zum Gegenstand einer Erzählung gemacht habe. Schließlich möchte ich Thereses Unwissenheit und Unfähigkeit zum Lernen, von der Katharina (I, 2) berichtet, als romantisch bezeichnen. In einer Zeit, in der man das Schwergewicht auf das Gemütsleben legte und häufig versäumte, den kindlichen Geist gehörig zu schulen, waren derartige Erscheinungen keine Seltenheit. Bei der jungen Bettina Brentano z. B. kann man Ähnliches beobachten.

Fränkels Neigung, alles zu günstig zu beurteilen, die schon an der Bewertung der Wernerschen Charakterisierungskunst auffiel (er nennt sie einmal „eminent“), tritt besonders stark in seinen Ausführungen über die Sprache hervor, denen ich darum nur teilweise beistimmen kann. Die zahlreichen nicht gewollten sprachlichen Nachlässigkeiten in der „Weihe der Kraft“ lassen mich an der Richtigkeit der Fränkelschen Behauptung „Werner meistert die Sprache vorzüglich“ zweifeln; dagegen gebe ich gern zu, daß der Dichter den Sprachstil zu differenzieren versteht. Der Verfasser kennzeichnet noch die verschiedenen metrischen Gebilde und charakterisiert den Stil des Ganzen

als eine Vereinigung Goethescher und Schillerscher Kunst. Am Schluß seiner ästhetischen Untersuchung gelangt er zu dem Ergebnis, die Entwicklung der dramatischen Technik habe ihren Weg von Schiller nicht über Tieck, den Hauptrepräsentanten der Romantik, vielmehr unmittelbar über Zacharias Werner zu Heinrich von Kleist und weiterhin zu Hebbel und Otto Ludwig genommen. — „Werner," sagte er, „war in der ‚Weihe der Kraft' der erste, der jene Bahn beschritt, die nach ihm die andern großen Dramatiker gegangen und auf der dem deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts die schönsten Erfolge erwachsen sind."

Als letztes schließt sich ein inhaltreiches historisches Kapitel an, das die Entstehung und die Schicksale des Werkes darstellt. Fränkels Mitteilungen über die Bühnengeschichte kann ich dahin ergänzen, daß „Martin Luther" noch jetzt auf einem kleinen Leipziger Theater alljährlich am Reformationsfest aufgeführt zu werden pflegt. Über die Aufnahme des Dramas bei den Zeitgenossen läßt sich ebenfalls einiges hinzufügen. Fränkel zitiert ein Urteil Arthur Schopenhauers vom Jahre 1853, ohne zu sagen, daß dieser schon als Jüngling gleich nach dem Erscheinen der Dichtung durch seine in Weimar lebende Mutter, der Fernow das Stück mitteilte, Kenntnis davon erhielt. (Siehe Schopenhauer-Briefe. Hrsg. von L. Schemann. Leipzig 1893. S. 56. 59.) Nicht übersehen durfte der Verfasser die Beurteilung, die Adam Müller dem Wernerschen „Luther" zuteil werden ließ (Phoebus. Siebentes Stück, Julius. 1808. S. 7f.; später aufgenommen in Müllers Vermischte Schriften. Wien 1812. II. S. 201ff.); freilich ist sie ungünstig und zum Teil ungerecht. Müller nennt die „Weihe der Kraft" ein protestantisch-katholisches Spektakelstück, in dem der Dichter „die allegorisierende Manier der Spanier seinen Arbeiten einverleiben wollte" und tadelt Werners Art der Stilmischung, die nur in dem „Verknüpfen gewisser in die Augen fallender Äußerlichkeiten" bestehe, im Gegensatz zu dem Verfahren Goethes und Schillers, die, wenn sie sich fremde Kunstformen aneignen wollten, zunächst in deren Geist einzudringen strebten. Den vielfach unternommenen Vergleich zwischen Werner und Schiller weist Müller als völlig verfehlt ab.

Nicht minder interessant sind Arnims Äußerungen, die Fränkel ebenfalls nicht anführt: „eine Darstellung der Zeit, davon keine Spur außer ein paar Aussprüchen und Anekdoten; aber sonst als eignes Machwerk von Werner verrät es einen eigentümlich nachahmenden Sinn. Es ist wenigstens eintausendmal besser, als was so täglich erscheint, sonst ist nichts drin, was ich nicht jeden Augenblick besser hinschmieren wollte. Die Pracht der Aufführung überstieg sich fast". Gegenüber dem „miserablen" Lutherdrama Klingemanns nennt er das Wernersche nur „wunderlich", ist aber deswegen doch ganz verstimmt gegen den Dichter, erst die „Söhne des Tals" versöhnten ihn wieder. Schärfer scheint er im „Preußischen Korrespondenten" gegen die „Weihe der Unkraft" vorgegangen zu sein. Ich kenne seine Besprechung nicht und schließe nur aus einem Briefe Wilhelm Grimms, der ihm in diesem Punkte allzu große Härte vorwirft. (Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano S. 182. 190. 212 und von demselben Verfasser Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm S. 296.) Grimm schrieb an Arnim

ber Werner und die „Weihe der Unkraft": „Halb ist zwar seine Demut itelkeit, und das neue System gefällt mir auch nicht; es ist aber doch auch Vahrheit darin: das Ganze ist ein Beweis, wie ein Gerüst, das ein Mensch ünstlich um sich spannt, ihm erschrecklich werden kann. Das ist gewiß, aß er einem nicht angenehm wird, und ich möchte keinen Umgang mit hm haben: vielleicht macht er nach einer Zeit wieder andere Konfessionen." Wilhelm Grimms Brüder Jacob, der das Machwerk vorher gelesen, hatte sich eltsamerweise noch wohlwollender ausgesprochen: „Eine höchst merkwürdige Erscheinung. Im Lied an die Deutschen sind einige herrliche Strofen, gerad und stark. Davon trennen muß man (denn die Verbindung ist mir gerade nicht lieb) die ohne allen Zweifel grundaufrichtigen Konfessionen über ihn selbst, obgleich er noch wie ein Betrunkener mitunter spricht. Ich habe ihn darüber recht achten gelernt und du kannst dich im voraus auf das Büchelchen freuen." (Briefwechsel zwischen Jak. und W. Grimm. S. 219.)

Die Anordnung der einzelnen Kapitel behagt mir nicht, auch wäre es wünschenswert gewesen, daß der Verfasser die stoffgeschichtliche Seite des Themas, die in diesem Fall besonders interessant ist, nicht ganz unbeachtet gelassen hätte. Sonst kann ich nicht umhin, Fränkels Arbeit als einen wertvollen Beitrag zum Verständnis Zacharias Werners und als eine höchst erfreuliche Studie zur Technik des Dramas zu bezeichnen.

Hannover. Werner Deetjen.

Robert F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg, Karl J. Trübner, 1908. X. 388 S. 8°.

Ein Buch von erstaunlichem Fleiß in Anwendung der historischen Methode auf jüngste Vergangenheit und Gegenwart. Mit fabelhafter Belesenheit und Theaterbekanntschaft nennt Arnold die Dramatiker der Moderne in allen Ländern, die irgendwie sich bemerkbar machten, besonders die deutschen, berichtet aktenmäßig die Erstaufführungen und die Zahl der Vorstellungen bei bekannter gewordenen Stücken und gibt auch die Liste der Schauspieler, die sich in ihnen hervortaten. So dürfte für die Literaturgeschichte der Zukunft das Buch ein brauchbares Hilfsmittel werden, obgleich man dann zu manchen Urteilen vielleicht den Kopf schüttelt. Der Verfasser räumt zwar selbst ein, daß man zu fertigen Ergebnissen bei einer noch im Flusse befindlichen Bewegung nicht gelange, und empfiehlt Zurückhaltung, doch läßt er keinen Zweifel, für welche Richtungen und Stimmführer er sich einsetzt. „Werturteile," die er nicht abgeben zu wollen versichert (s. S. 145), fällt er sogar mit Ungestüm in Menge. Wie vom Epigonendrama oder der Romantik über das Sitten- und Gesellschaftsdrama die Bühne zum modernen Naturalismus und Symbolismus, in denen sich nach Arnold eine große Zukunftsdichtung vorbereitet, in Deutschland wie anderen Ländern die Wege fand, ist der geschichtliche Plan der zwölf an der Wiener Universität gehaltenen und hier vereinigten Vorlesungen. Jedes leise, auch nur ein Blättchen schaukelnde Lüftchen der Zeitbewegungen wird angegeben, damit kein möglicher Einfluß übersehen werde. Modern! Es ist ein schallendes

Wort, hinter dem, wie hinter keinem anderen heute — was als Zeiterschein vor allem beachtenswert wäre! — eine Masse von Kliquengeist, Unselbständ keit und Unfähigkeit sich verbirgt. Daß diese neueste deutsche Drama weit mehr Anstoß aus der Fremde bekam, als sie auf diese zurückwirk entgeht Arnold nicht. Da hätte er sich die Frage stellen sollen, ob de eine Bühnenkunst, welche nicht aus starkem nationalem Empfinden ih Wurzeln zieht, dem eigenen Volke nütze und dadurch dann dem Auslan wirklich Nachhaltiges bedeuten könne. Und bricht wohl ein unwiderstehli sich hervordrängendes, eigentümlich innerliches Volksleben in dieser Literat sich Bahn, so daß es mit hinreißend großen Zügen alle Stände zu Anteil zwingt? Mit dem Beifalle überbildeter und übersättigter Leut die im Theater nicht Rührung und Erschütterung zur inneren Verjüngun suchen, sondern die Gier nach überraschend Neuem äußerlich befriedige möchten, wie sie es auf der Straße, im Salon und mit der Zeitung tun, i nichts gewonnen. Das „Kunstgerechte", von dem Arnold spricht, was i es? Etwa nichts als eine geschickt für gute Anregung sorgende „Technik mit „Exposition, Entwickelung usw.", wie sie Arnold einmal (S. 225) anempfiehlt Der Straßenbau mit Windungen, Böschungen, Brücken und Meilensteinen dessen die innere Form jedes Dramas bedarf, ist beileibe nicht diese inner Form selbst, die sich wolkenhohen Gebirgen und geheim-stillem Taleswebe angliedert, so daß wir mittels ihrer das Erdenrund in Gipfeln, Gründen un Abgründen des Lebens und des Todes ausmessen. Nicht etwa, daß Arnol Anhänger des „konsequenten Naturalismus" wäre, den er bestimmt ablehnt weil man dann „statt einer zwei Wirklichkeiten haben würde". Ich glaube vielmehr: man hätte eine echte Wirklichkeit des unmittelbaren Seins und daneben ein Unwirkliches, das, wenn es mittelbar das Wirkliche in noch so vollendeter Weise vorspiegelte, sich jedem Sinne unverzüglich als Täuschung entpuppen würde. Man dürfte sogar eine höchstgelungene Wiederholung nun und nimmer als Wirklichkeit hinnehmen. Gleichwohl würde auch der Schein des Wirklichen, wie die Kunst ihn braucht, da bald versagen; denn nur von innen heraus durch die Wahrheit des Seelischen, welches die Kunst der äußeren Wirklichkeit einhaucht, werden wir genötigt, den Schein auch von dieser gelten zu lassen. Das dramatische Gespräch — vom Kunstmittel des Monologes abgesehen — holt aus dem Grunde der Menschenbrust unendlich mehr heraus, als es gemeinhin die Reden des wirklichen Lebens ausschöpfen. Die den entgegengesetzten Weg einschlagende Nachahmung, die mit dem sinnlich wahrgenommenen Äußeren das wirkliche Leben seines Inneren haschen will,' vernichtet darum sogar dessen Schein und gebiert lauter Leichen. Der eigentliche Naturalismus ist vergebliche Flächenarbeit, keine Kunst. Und wenn Arnold die absichtsvolle Berechnung im Arbeiten vieler moderner Dramatiker gewahrt, ist zu sagen, daß ein Schaffen, welches sich ein „Jenseits von Gut und Böse" vorsetzt, unmöglich gleichgültig gegen das Gute sein kann, ohne parteiisch zur Ethik des Bösen zu werden, wie ebenso unausbleiblich Geringschätzung des Schönen Lust am Häßlichen mit sich führt und wie diejenige Kunst, welche die Wahrheit nicht mehr ohne Abzug schätzt, allerwärts dem Unwahren

verfällt. Was aber ist echte Schönheit je anderes, als verklärte Wahrheit? Ist doch das Menschengemüt so eingerichtet, daß es vor den Idealen, die sein edelstes Bedürfnis ausmachen, entweder bejahen oder verneinen muß und daß es, wenn es sie verleugnet, wahllos und zügellos ihre Gegenteile und das Chaos begünstigt. Treue der Objektivität ist nirgendwo zu suchen, als im Spiegel, den sich das Menschengemüt selbst erschafft durch eigene Urteilskraft und eigene Gerechtigkeit. Der Schönheitsdienst der Kunst ist Begnadung, welche in höchstgeläuterter Reinheit diese Urteilskraft und diese Gerechtigkeit zum Schaffen weiht, deren erlesene Subjektivität wie beim Künstler auch beim Kunstkritiker die Bedingung seiner Objektivität sind. Vom tüchtigen, an den großen Gegenstand sich verlierenden, aber eben dadurch seine Vollkraft ihm zuwendenden Selbst hätten wir gern mehr in dem Buche Arnolds gespürt. Indem er objektiv sein will ohne vornehme Subjektivität, wird gerade seine angestrebte Objektivität oft tadelnswert subjektivisch. Ohne daß man ihm bewußte Parteilichkeit vorwerfen darf, läßt er sich Ungerechtigkeiten zu Schulden kommen und mindestens fehlt die Klarheit darüber, nach welchen künstlerischen Schätzungen er seine Ruhmeskränze spendet oder weigert. Auch bei historischer Methode ist der Einsatz subjektiver Strenge unerläßliche Bedingung und außerdem kann kein geschichtlicher Maßstab, wie unentbehrlich immer für die Einreihung von Geisteswerken in zeitliche Kulturverhältnisse, genügen ohne den alles Zeitliche dieser Werke überschauenden und vergleichenden, in jeglichen Wandlungen das Umwandelbare erspähenden ästhetischen Standpunkt, der den immer gleich triebfähigen Menschheitskern darin ergründet. Anstatt uns zu unterweisen, wie die von ihm Gefeierten die inneren Wesensgesetze der dramatischen Kunst erfüllten, bewegt sich Arnold in diesen und jenen recht schwungvoll stilisierten und geistreich pointierten, doch nichts aufklärenden Reden. Ich halte meinen Glauben nicht zurück, daß gar manche Schöpfungen des deutschen historischen Dramas uns einen kostbareren Literaturbesitz bedeuten, als die häufig ebenso berechneten wie kunstbaren oder kunstwidrigen Gaben der Moderne, die ohne Größe und Anmut und Nerv der Handlung dem Geiste weder der Tragödie, noch der Komödie, noch, weil beides nicht, dem des Dramas überhaupt gerecht werden. Tiefer als sie sind manche neueren Geschichtsdramen aus dem Nährboden der Gegenwart gewachsen, doch besteht gegen das historische Drama bei der Durchschnittskritik ein schier unbesiegbares Vorurteil, durch das sie sich außerdem bei der bildungsarmen Menge gut anschreibt. Nicht allein Wilbrandt und Wildenbruch, dessen geleimte „Haubenlerche“ Arnold neben seinen Geschichtsdramen unverdient auszeichnet, gebührt mancher Preis. Ich bin überzeugt, daß Römerdramen wie Freytags „Fabier“ und Lindners „Brutus und Collatinus“ hauptsächlich wegen der Herbheit ihrer übermächtigen Konflikte und Katastrofen, in der sie doch dem männlich vaterländischen Zuge unseres in schweren Opferdiensten seine Weltstellung von 1813 bis 1871 zurückerobernden Volkes entsprachen, einem unvolksmäßigen Theaterpublikum, das mit seiner Seide und Wolle bis ins Herz hinein verwachsen ist und in dem die Frauenwelt nicht bloß der Zahl nach fast immer herrscht, ohne

Mühe von der Tageskritik verleidet wurden. Auch Heyses „Kolberg" mit seinem starken nationalen Gehalt verdiente Wiedererweckung. Und ist es ein in schönerem Sinne unser Volksgefühl ergreifendes Stück geben als Hermann Linggs „Bregenzer Klause", in dem Deutschlands Leiden im verheerendsten der Kriege durch die Lebensbedrohung, die Vater und Sohn unwissend sich gegenseitig bereiten, und alsdann der beglückende Frieden zugleich mit ihrem Erkennen vergegenwärtigt wird? Vollauf wird durch große Züge ausgeglichen, was dieser Tragödie mit glücklichem Ausgang etwa zum Meisterwerke noch fehlt, und die schlichte dramatisch bewegte Prosa wird wenigstens mit dem Worte „Jambentragödie" nicht getroffen, mit dem man sich wie mit den Reden vom „Stilisieren" und „Kostümstück" es leicht macht. Des allermodernsten der Philosophen bedarf es wirklich ganz und gar nicht, wie Arnold es will, um Geschichtliches dem Drama vertraut zu machen. Und da Arnold als Dramatiker der „silbernen Epoche" Hebbel in den Vordergrund rückt, gemahne ich daran, daß an dessen ideale Frauenbilder, die höheren Rechten der Frau im Staatsverbande voranzogen, auf das würdigste Franz Nissels geschichtliches Lustspiel „Ein Nachtlager Corvins" sich anreiht, unter dessen so hoch wie wahr empfundenen Gestalten die den Konflikt lösende Etelka hervorragt, und sodann auch das wie durch andres, durch den ergreifenden Schluß ausgezeichnete Trauerspiel „Agnes von Meran". Während Arnold im Heere der „Modernen" noch die Rekruten nennt, bleiben sämtliche eben genannte Dramen und andere von gewiß nicht geringen Vorzügen von ihm unerwähnt. Die jetzt vielgepriesene „Heimatkunst", auf die auch Arnold Bezug nimmt, ist Rettung nur dann, wenn sie, ohne einzuengen, etwas bewahrt, dessen Keime in der Luft nationalen Fühlens sich zu weitherziger Kunst entfalten, wie das nach ihrer Art die Dramendichtung Ludwig Anzengrubers zeigt. Krähwinkelei in der Kunst, nicht bloß von Provinz und Dorf, sondern noch der Reichshauptstadt mit ihren engen Theater- und Preßmachenschaften erstickt das Leben des Dramas, das in Weite und Tiefe allergrößte Freiheit fordert. Ob wir nun, wie Arnold meint, bereits an den Eingängen einer neuen großen Bühnenkunst stehen, ob der Mann dieses Zukunftsdramas – nach der Panegyrik von S. 304—309 scheint es fast eine Frau zu sein! – vielleicht schon lebe und wirke, ob überhaupt aus Anregungen der Moderne, was wir nicht abweisen, manche Ansätze zur Bühnenverjüngung zu gewinnen seien oder ob eine neue mächtige Epoche des Dramas in fernster Ferne liege und wo auf Erden sie zum Leben erstehen werde, das wissen am besten wohl erst die Enkel derer, welche glücklich das erleben.

München. Walter Bormann.

Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Bearbeitet von Reinhold Steig. (=Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Herausgegeben von Reinhold Steig und Hermann Grimm. Dritter Band.) Stuttgart und Berlin 1904, J. G. Cotta. Mit zwei Porträts. 633 Seiten.

Nach zehnjähriger Pause läßt Reinhold Steig, der sorgliche Hüter s Grimmarchivs, dem Arnimschen Briefwechsel mit Clemens Brentano die wischen Arnim und den Brüdern Grimm gewechselte Korrespondenz folgen; ach diesmal flicht er nach der ihm eignen Weise die Urkunden in seine chlichte und klare Darstellung ein, ohne also Text und Kommentar zu ennen. Ein Doppelband der bedeutsamen Publikation steht noch aus, ämlich der Briefwechsel zwischen Arnim und Goethe und der zwischen Arnim und Bettine. Außerdem ist vom Herausgeber ein Buch mit dem Titel „Clemens Brentano und die Brüder Grimm“ in Aussicht gestellt.

Die vorliegende Briefsammlung, in der auch Tagebücher, Stammbücher und andere Aufzeichnungen verwertet sind, enthält überreiche Aufschlüsse über die Persönlichkeit der drei Korrespondenten und über den literarisch und politisch bewegten Charakter ihrer Zeit. 1808 sind die Freunde in Cassel, dem Wohnorte der Brüder Grimm, zusammengekommen; mehr denn zwanzig Jahre dauerte der anregende briefliche und persönliche Verkehr, dessen Treue sich nach Arnims Tode vorzüglich an Wilhelm Grimm als dem Herausgeber von Arnims Werken bewähren sollte. Clemens Brentano hatte die Freundschaft zwischen seinem „Liederbruder“ und den Grimms vermittelt. Im Laufe der Jahre geht jedoch Clemens immer beharrlicher seine eignen, von Arnim abführenden Wege; seine Stelle wird von den gelehrten Brüdern, in erster Reihe von Wilhelm, ausgefüllt. Die Zeit der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen ungefähr bedeutet den Höhepunkt der gegenseitigen Zuneigung und des freundschaftlichen Einverständnisses. In Widmungen einzelner Schriften sprach sich der treue Freundessinn aus, am liebevollsten in der schönen Zueignung eben der Märchen „An die Frau Elisabeth von Arnim für den kleinen Johannes Freimund“. Mit den Freiheitskriegen setzen neue, fremdartige Interessen ein. Wohl bleibt das innige Verhältnis bestehen, aber die Wege laufen nicht mehr parallel, kreuzen sich auch seltner. Die Persönlichkeit der drei tritt immer schärfer zutage. Auf den Edelmann Arnim fällt klares Licht. In dem Verhältnis zu Clemens lernt man ihn als den reichbegabten Sänger kennen, die mit den Brüdern Grimm gepflogene Aussprache wird von ernsten Erörterungen beherrscht; in dem Briefwechsel mit Clemens spiegelt sich ein Wanderleben, die Beziehungen zu den Grimms zeigen des Lebens Müh und Arbeit.

Worin sich die Freunde einig wußten, war eine grenzenlose Verehrung der Volksdichtung. Das Wunderhorn wurde von den Brüdern zeitlebens aufs höchste geachtet und sie selbst erfuhren in ihrer kritisch sichtenden Tätigkeit von Arnim verständnisvolle Förderung. Über die Grenzen des Vaterlandes hinaus ließen sie ihre Blicke schweifen, um die Uranfänge der Poesie zu erforschen und um Verwandtschaft in Form und Motiven aufzudecken. Wurden sie von Gelehrten wie Görres, Schlegel in den Orient verwiesen, späterhin von Karadžić und anderen auf den slawischen Südosten, von Arnim auf böhmische und russische Volkssagen aufmerksam gemacht, galt ihr lebendigstes Interesse dem Norden und dem Westen. Wilhelm gab Altdänische Heldenlieder, Jacob spanische Romanzen heraus, nordischen Mythen galten ihre gemeinschaftlichen Bemühungen, schottischen Gesängen

ihre Pläne (S. 68). So betätigten sie die Idee einer Weltliteratur, indem sie den volkstümlichen Elementen der Dichtung in germanischen und romanischen Ländern nachgingen. Gegen romanische Kunstdichtung hingegen hatten die Grimms sowohl als auch Arnim eine unbezwingbare Abneigung. Über Dante wird von Jacob hart, von Arnim milde abgesprochen. Ariost ist für Jacob „so ziemlich französisch“ (S. 216) und damit so ziemlich abgetan, auch Petrarca, auch Calderon werden höchstens mit kargem zu schmälerndem Lobe bedacht. Das Ideal eines Kunstdichters sahen die Freunde einmütig bewundernd in Goethe verkörpert, und es ist belehrend, zu beachten, wie sich Goethes Ideenkreise auch in anders gearteten Sphären wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens ausbreiteten, wie die Farbenlehre nicht nur in Jacobs Abhandlungen, sondern auch in seinen brieflichen Äußerungen Spuren hinterläßt (S. 246, 152, 233), wie sich Arnim Goethes schmerzliche Erfahrungen auf wissenschaftlichem Arbeitsgebiete zunutze macht (s. Steigs Anmerkung S. 484), oder wie Wilhelms Gedenkbuch eine Beobachtung aufzeichnet, die der Gedankenwelt der Wahlverwandtschaften entsprossen scheint.[1] Doch wahren sich die Freunde auch Goethe gegenüber volle Unabhängigkeit; Wilhelm erhebt Einspruch gegen die einseitige und übertriebene Griechenverehrung, Arnim erkennt in der Neigung zum Hellenismus bloß den Einfluß der Bildung, den echten Kern von Goethes Wesen jedoch sieht er in den wahrhaft deutschen, volksmäßigen Balladen (S. 41).

Zu Eingeständnissen haben sich die Brüder Grimm niemals recht verstanden, auch ihrem Arnim gaben sie nicht das mindeste von ihren Anschauungen preis. Sie übten an seinen Werken Recht und Pflicht der Kritik. Keine einzige Schrift findet uneingeschränktes Lob, mag es der Einzelheiten noch so viele zu preisen geben. Fast stets wird strenger Aufbau und innere Folgerichtigkeit vermißt; fast stets klingt der Vorwurf an, ein Leser, der den Dichter nicht kenne, vermöge eigentlich nicht in den innersten Plan einzudringen; so hatte auch Brentano gleich zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Arnim (August 1802) den Satz gewagt: „und so muß man dich kennen, um sie (deine Gedichte) zu lieben“. Jacob urteilt bei weitem rückhalt- und rücksichtsloser als der mildere Wilhelm, dessen Herzen Arnims Poesie in der Tat näher und höher stand und dem der nagende Kritizismus des Bruders zuweilen beängstigend schien. Zwischen Jacob Grimm und Arnim tut sich jedoch bei aller freundschaftlichen Sympatie ein unüberbrückbarer Gegensatz auf, der in ihren Naturen begründet lag — in starrer Formel ausgedrückt, der Gegensatz zwischen einem Theoretiker und einem Praktiker. Zunächst erscheint diese starre Formel als schreiendes Unrecht. Jacob Grimm war kein stubenhockender Gelehrter, der nach abstrakten Gedankengespinsten die Welt zu meistern gedächte und Arnim kein dreinschlagender Tatenmensch ohne Sinn für allgemeine Werte. Vielmehr hatte der Gelehrte einen scharfen Blick für Not und Gebot der Gegenwart und betätigte sich als

[1] S. 498: „Bei der Meline (Gualta, geb. Brentano) war Gesellschaft, worin (der Forstmeister) Hr. v. Steffens war, aus Aachen, ein ehemaliger Verehrer der Meline. Er brachte seine Brieftasche mit, worin seine Kinder abgemalt waren, sie glichen sehr merkwürdig den Kindern der Meline, so sehr, daß man glaubte, diese wären's. Es war etwas Wunderbares.“

›iplomat, vielmehr hegte der Dichter eine Neigung für die Vergangenheit ›n Volk und Brauch und Lied, hing liebevoll an dem Althergebrachten nd bewährte sich als Sammler und Historiker. Und gerade dieser Verehrer es Traditionellen, der als einer der ersten die geschichtliche Anschauungsreise anbahnte, bäumt sich auf zu jener Zeit, da die geschichtlichen Geichtspunkte eben erst aufgezeigt werden, gegen den übertriebenen Kult der listorie, gegen die Sucht, alle menschlichen Gedanken von einem einzigen Adam abzuleiten (S. 320). Er sei überzeugt, schreibt er an Jacob S. 401 f., „daß die seltsamen Gerüste von Theorie, denen Du die Geschichte der Poesie anpassen möchtest, Dir notwendig die Aussicht verbauen müssen auf viele bessere und reichere Aussichten. Sehe ich nun bei den Besseren unserer Nazion ... diese Freude das Bemühen ganzer Generazionen zu verachten, um irgend eine Zeit oder irgend etwas herauszuheben, so meine ich zu erraten, daß eine Liebe, die nur auf diesem Wege den Wert des geliebten erkennt, nicht die rechte sei und daß alle Geschichte allen Kenntnissen zum Trotz aufgehoben wird, wo die Theorie über sie herrscht. Es ist eine seltsame Zeit, wo keiner sein Haus zu finden meint, sondern es sich aus den Trümmern andrer Häuser zu bauen verpflichtet glaubt, und hat der Eine seinen Pallast mit aller Sorte Kritik und Theorie eben fertig, so hat ihm der andre schon wieder die Fundamentsteine untergraben, oder vielmehr, jener bemerkte nicht, daß er das Eigentum eines andern mit hineingebaut hat“.[1]) Mit einbezogen in dieses Urteil sind neben den eigentlichen Historikern und Philologen vor allem die Juristen, bei denen Arnim die Flauheit dem lebenden Rechte gegenüber bemängelte; selbst mit Savigny war er in diesem Punkte nicht zufrieden und forderte die Einführung von Kollegien über Landrecht, über märkisches Lehnrecht und Provinzialgesetze (S. 363). Mit wahrer Begeisterung begrüßte er Jacob Grimms Rechtsaltertümer, freute sich, daß darin zu wiederholten Malen auf die Gegenwart Bezug genommen werde und besprach das Werk in einem langen Referate (wiederabgedruckt bei Steig S. 596 – 602).

Als schaffender Poet mußte Arnim jedwede poetische Geschichte und besonders die Hinweise, daß dies und jenes schon gesagt, gedacht, geäußert ward, als peinigende Last empfinden: S. 261 „Gott müßte die Prätension machen, daß die Leute erst alles wissen sollten, was geschehen, ehe sie handelten, daß sie alles sollten gelesen haben, ehe sie dichteten; in diesem Falle würde nie etwas getan und noch weniger gedichtet“. Sein mit- und nachdichtendes Forschen sträubt sich gegen die Verwertung der alten Heldenlieder zu Datierungszwecken und zur Lösung von Verfasserfragen (S. 76).

Damit wurde eine von Jacobs Lieblingsvorstellungen angegriffen. Nicht nur in seiner „Andacht zum Unbedeutenden“ – auf die Grimms ward ja dies Wort geprägt – fühlte er sich gestört, auch sein mächtiger Glaube, daß in der alten (Volks-)Poesie Dokumente von geschichtlicher Treue erhalten sind, wurde beeinträchtigt. Erschienen ihm doch die serbischen Lieder (S. 561) „nur darum so ungemein trefflich, weil die Wahrheit der

[1]) Dazu Parallelen aus Arnims Werken: s. Steigs Anm. S. 402.

Grundlage so mächtig auf uns wirkt". Seine abnehmende Lust an a und neuen Gedichten und die mit um so größerem Eifer betriebene von Geschichte, Biographie, Reisebeschreibungen erklärte er sich aus gewachsenen Erkenntnis von der Macht der Wirklichkeit auch in der (S. 458). Ja selbst an moderne Dichter legt er denselben Maßstab a beschäftigt sich zuweilen mit dem wunderlichen Einfall, es könnte dichterischen Werke den Nachkommen als einziges geschichtliches Z erhalten bleiben und falsche Nachrichten verbreiten. Daher erklärt e aufs allerentschiedenste gegen das Einflechten von historischen Ep und Gestalten in Werke der Einbildungskraft, weil er glaubt, „daß das Wahre und Gewisse nirgends zusetzen und ändern soll," es sei sonst „wie eine später in eine vergangene Zeit zurückgeschlagene M oder ein Wald, worin eine Buche steht mit der ernstlich gemeinten Insch dieser Baum ist eine Eiche" (S. 193). Die Dichter der Neuzeit sind überhaupt viel zu gebildet, literarisch und historisch gar zu geschult, das N mag er bei ihnen vermissen, so bei Brentano, so bei Arnim (S. 236, 2 „Überhaupt erkläre ich mich gegen jede bewußte Mischung, Sammeln u Dichten sind unverträglich miteinander, weil das erste kühl und besonn das zweite warm und weltvergessen geschieht." Sammeln und Dichten u verträglich miteinander: in ihrem eigentlichen Lebensnerv ist hier Arni Poesie getroffen. Historischen Romanen in der Art der Kronenwächter w Jacob abhold. Bloß solchen Romanen erkannte er ein Daseinsrecht zu, d wie Wilhelm Meister oder Werther ihren Stoff aus der Gegenwart schöpfen wenn von ihm der Roman gar zu einer französischen Erfindung gestempel wird (S. 399), also zu etwas, wovon die Alten keinen Begriff gehabt hätten äußert sich darin ein heutzutage überwundener Irrtum.

Noch schmerzlicher empfand Jacob, wenn die Neueren, an die alte Überlieferungen von Sage oder Mythus rührend, Züge aus eigner Machtbefugnis änderten oder aus eigner Gestaltungskraft hinzufügten. Fouqués modernisierte Nibelungen erfuhren eine entschiedene Ablehnung auch von Wilhelms Seite; an Arnims Halle und Jerusalem beanstandeten beide Brüder unabhängig voneinander die Pietätlosigkeit der Sage gegenüber (S. 99, 102), da der Dichter im Gegensatz zur Überlieferung den ewigen Juden Gnade erlangen läßt — Jacob spricht gar von der „ewigen" Sage.[1]) Ähnliche Einwände erhebt Jacob (und Wilhelm) gegen Oehlenschläger (S. 367), gegen Arnims Drama „Die Gleichen" (S. 450, 457), worin auf willkürliche Art vorgegangen sei: „So weit die Sage und Geschichte bekannt und erinnerlich ist, behaupte ich, ist sie unverletzlich" — ein scharfer Protest gegen die seit Lessing eingebürgerte Schätzung historischer Stoffe und zugleich eine verhüllte Polemik gegen die gesamte zeitgenössische, klassische sowohl als romantische Dichtung. Scheute doch Jacob auch in einem andern Punkte die isolierte Stellung nicht, indem er den Meisterleistungen des Übersetzers Schlegel etwa und selbst den Verdeutschungen Wilhelm Grimms gegenüber

---

[1]) Grimms Tadel ließe sich auf ein gut Teil der neuen Bearbeitungen der Sage, von Schubarts Rhapsodie an, ausdehnen. In Soergels „Ahasverdichtungen seit Goethe" ist dieser christlichen Deutungen ein eigenes Kapitel gewidmet.

...tarres Dogma von der Unübertragbarkeit von Originaldichtungen ent-...setzte und hiermit die Grundsätze der ersten Shakespeareverkünder im ...chland der Geniezeit zu den seinigen machte. So weit ging sein Abscheu ...ugeständnissen ans Publikum (und dazu rechnete er die Übersetzungen), ...er seiner spanischen Romanzenausgabe eine in archaisierendem Spanisch ...riebene Vorrede voranschickte und die Zumutung zurückwies, der Leser ...durch eine beigefügte Verdeutschung entgegenzukommen.

Unentwegt verharrte er auch bei seinen Anschauungen über die epische ...sie. Umsonst warf Arnim ein (S. 248), auch die Grimms hätten ...der Aufzeichnung der Märchen manche Einzelheiten notwendigerweise ...choben und unbewußt hinzugedichtet; umsonst wies er darauf hin, daß ...n den volkstümlichen Erzählungen nur zuviel des Anstößigen gebe (S. 273: ...n müsse „über den Reichtum des priapischen Mythenkreises erstaunen“); ...sonst die richtige Bemerkung (S. 135), daß sich in den nationalen Epen ...re Künstlichkeiten, Flickreime usw. finden. In Jacobs Vorstellungen lebte ...s Epos als etwas schlechthin Heiliges und Unantastbares. Die „Unerfindung ...d Unerfindlichkeit der Sagen“ (S. 192, vgl. 219) ist ihm ein Axiom, die ...rehrung des Epischen wird ihm zur Religion. Und wie er einmal (S. 220), ...lb scherzend, von seiner epischen Religion spricht, so ist es ihm heiliger ...rnst damit, „zu lernen und zu zeigen, wie eine große, epische Poesie über ...ie Erde hingelebt und gewaltet hat, nach und nach von den Menschen ...ergessen und vertan worden ist, oder nicht einmal ganz so, sondern wie ...ie immer noch davon zehren....; ich glaube, wie das Paradies verloren ...wurde, so ist auch der Garten alter Poesie verschlossen worden, wiewohl jeder noch ein kleines Paradies trägt in seinem Herzen“. „Das Höchste,“ heißt es S. 399, „ist überall in allen Dingen Gott zu suchen und zu finden, und seine Spur webt eben in allem Natürlichen und Wirklichen.“

Die Differenzen in Arnims und Jacobs Forderungen an die Dichtung gipfeln in dem Meinungsaustausch über Natur- und Kunstpoesie. Bündig formuliert Jacob die Streitfrage S. 254: „Im Ganzen streitest Du mehr für die Menschlichkeit, ich mehr für die Göttlichkeit der Poesie“ und Arnim faßt die Diskussion zusammen in den Versen aus der Zueignung zur Isabella von Ägypten (bei Steig S. 187, Werke Bd. I, S. XVI):

In Eurem Geist hat sich die Sagenwelt
Als ein geschlossnes Ganze schon gesellt,
Mein Buch dagegen glaubt, daß viele Sagen
In unsern Zeiten erst recht wieder tagen,
Und viele sich der Zukunft erst enthüllen.

Es braucht auf diese Diskussion nicht näher eingegangen zu werden.[1] Es genüge der Hinweis, daß auch hier Gelehrter und Poet jeder den seinem Wesen gemäßen Weg beschritt; der eine, der das ursprünglich Göttliche in Natur und Poesie in ferne Vergangenheit projizierte und an alles Spätergeborene mit einer mitleidigen Scheu herantrat, der andere, der das Wunder

[1] Sehr schön ist das Romantische in Jacobs Ansichten über Poesie hervorgehoben bei Scherer, Jacob Grimm, Kap. 5. Über den Gegensatz zu Arnim vgl. S. 137 (Stellung zu den modernen Kunstdichtern überhaupt) und bes. S. 132 (Unterscheidung von Natur- und Kunstpoesie).

im Alltag liebte, der das Göttliche immer von neuem geschaffen fand. Natur in der Kunstpoesie, künstliche Elemente in der Volkspoesie suchte der eine streng scheidend, der andere sich am Synthetischen erfreuend: eine auf Erkenntnis ausgehend, der andere von des Lebens Wogen umfangen. War Jacob traurig, so nahm er zu keinem Roman seine Zuflucht, sondern zu Homer; Arnim pries die neueren Dichter als bessere Trostbringer (S. 237:20

Bis zu solchen scheinbar unbedeutenden Gewohnheiten ging die Wesensverschiedenheit Arnims und Jacob Grimms. Von gleicher Vaterlandsliebe durchdrungen, von gleichen Zeitströmungen getragen, häufig in demselben Lager streitend, neben- und miteinander strebend, verwandten Idealen zugetan und von Freundschaftsbanden umschlungen, ergeben sich die beiden Männer einem Blick, der ihrer geistigen Konstitution nachforscht, dennoch als Bewohner zweier verschiedener Welten.[1]) —

Prag. Ottokar Fischer.

Gedichte von Otto Heinrich Grafen von Loeben. Ausgewählt und herausgegeben von Raimund Pissin. Berlin, B. Behrs Verlag, 1905. XVII, 171 S. 8°. Mk. 3: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 135.

In geschickter Auswahl vereinigt Pissins Neudruck die hervorstechenden Eigentümlichkeiten des vielgeschmähten romantischen Epigonen, gewährt aber trotzdem, an den Originalausgaben gemessen, ein verändertes Bild der Loebenschen Lyrik, das dem Dichter gleichzeitig zum Vorteil und zum Schaden gereicht. Belanglose Stellen, Nieten und ermüdende Partien fallen weg, das Lebenskräftige wird zusammengedrängt und als Quintessenz der dichterischen Begabung präsentiert, und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, gibt der Neudruck einen aufs typische ausgehenden, doch nicht ungetreuen Abriß von Loebens Schaffen, eine idealisierende, doch keinesfalls verzeichnende Projektion seines Wesens. Aber wie den meisten Blütenlesen, haftet auch Pissins Belebungsversuche etwas Erzwungenes, Naturwidriges an; und gar eine Poesie von Loebens Kurzatmigkeit konservieren zu wollen, birgt doppelte Gefahr: der Dichter ist zur Mumie geworden. Nicht nur das Leben, sondern auch das letzte Restchen von Gepräge und Haltung ist dahin. Wie waren doch einzelne Sammlungen selbst eines so unselbständigen Geistes wie Loeben auf Einen Ton gestimmt! Wie eigenartig mutet doch das Reisebüchlein von 1808 an, mit seinem seltsamen Gemisch von Christlichem und Orgiastischem, von Vaterlandsliebe und Mystik, von stiller Klosterbruderandacht und verzückten Träumen „voll Flötenwahnsinns". In Pissins Sammlung hingegen, die aus den fertigen Gedichtbüchern, aus Romanen, aus Zeitschriften und Almanachen und auch aus der Handschrift einzelne Lyrika herausgreift, um sie zu einem möglichst bunten Gemenge zu vereinigen, geht über allzuviel Charakteristischem der eigentliche Charakter verloren, und Loeben erscheint, fast in noch stärkerem Grad als man anzu-

[1]) Vgl. Walzels Besprechung in Literarisches Echo 8, 1906, 632—637.

men pflegte, als mittelmäßiger Nachbeter. Den Mittelpunkt der in fünf schnitte geschiedenen Sammlung nimmt ein Sonettenzyklus ein, der einer h verstorbenen Geliebten gewidmet ist; Sonette über Künstlers Beruf und ndung schließen sich an und bilden mit anderen künstlich gebauten rofen, mit Glossen, Terzinen, Stanzen einen großen Bruchteil des Büchns und überhaupt der Loebenschen Lyrik, die sich ja in romanischen rmen gefiel und der glühenden Sehnsucht „nach einem Süd der Lieder ad der Liebe" (Nr. 25) beredten Ausdruck zu leihen wußte. In schlichterer orm geben sich anspruchslose Tändeleien, Naturstudien, Blumenstücke, Liebesufzer: alles recht weich, weichlich, zerfließend, marklos. Sehr deutlich eten in Loebens Reimen die mancherlei Motive, Stimmungen und Moden utage, die die deutsche Poesie zwischen 1805 und 1825 beherrschten, als a sind: Begeisterung fürs Mittelalter, das als verlorenes Paradies gefeiert wird (Nr. 87), katholische Extase, gipfelnd in Preisliedern zu Ehren der Himmelskönigin (Nr. 23), Freude an deutscher Vorzeit und Enthusiasmus ür Heidelberg und für die altnürnberger Kunst (Nr. 29, 151, 154), Künstlerreflexion, die malerische Inspiration in „Gemäldeliedern" ins Poetische umzudeuten strebt (Nr. 71—76), das Suchen eines Balladenstoffes und einer Balladenform, das Bemühen, der Siegfriedsmythe und einiger Lokalsagen Herr zu werden (Nr. 69, 70, 122), Imitation von Brentanos Lore Lay (Nr. 66), Teutscheit in der Studentenzeit, Freiheitslieder in der Periode der napoleonischen Kriege, Griechenlieder während des Griechenaufstandes (Nr. 156 bis 166). Wohl haben diese Motive tiefe Voraussetzungen in Loebens Entwicklung, nur sind sie nicht kräftig genug gefaßt, nur haben sie keinen adäquaten Ausdruck gefunden.

Die Untersuchung von Loebens Stil hat sich an die Frage nach des Dichters literarhistorischer Stellung anzulehnen. In einer dem Neudrucke vorangestellten Skizze wiederholt Pissin das Ergebnis seiner eindringenden umfangreichen Monographie[1]: Loeben habe einen – bescheidenen – Platz auf dem deutschen Parnasse zu beanspruchen. Wo ist nun dieser Platz zu suchen? Wohl am ehesten zwischen Novalis und Eichendorff[2]; so könnte man Pissins Ausführungen über Loebens Jugendroman „Guido" zusammenfassen. Bei dieser Formulierung kommen allerdings nur die allerersten Jahre von Loebens Schaffen in Betracht, bis zu seiner Freundschaft mit Eichendorff (1808), bestenfalls bis zur Veröffentlichung des Gedichtbandes von 1810. Doch scheint in der Tat der schnellebende Romantiker in der Jugend bereits die eigentümlichsten Kräfte seines Innern aufgezehrt zu haben; sein Jugendstil jedoch – und nur ihm gelten folgende Bemerkungen – enthält so interessante Bestandteile, daß er sich, selbst beim geringen Wert der Dichtungen, zum dankbaren Gegenstand einer wo nicht rein literarhistorischen, so doch allgemein psychologischen Erörterung eignet.

---

[1] Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis). Sein Leben und seine Werke. B. Behrs Verlag, 1905.

[2] Loebens Einfluß auf Eichendorff will Pissin – wohl mit allzu starkem Nachdruck – in seiner Publikation von Joseph und Wilhelm von Eichendorffs Jugendgedichten erweisen: Frensdorffs Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten Nr. 9.

Der junge Loeben bekennt in Übereinstimmung mit der Do „lebend lesen, lesend leben“, auch seine Menschenkenntnis der Lektüre verdanken (Nr. 125): „Viele Bücher muß ich kennen, denn die Mensch kenn' ich gern.“ Das stärkste Erlebnis seiner ersten Periode hieß: Nov Ganz vom Geiste des Ofterdingen ist sein lyrischer Anfängerroman „Gui getragen, ja manche Partien sind gleichsam nach Hardenbergschen Rezep ausgeführt, manche Ideen Hardenbergs sollten im Guido eine wenig glorrei Auferstehung feiern; gewiß, die beiden Mystiker waren wesensverwandt, u Loeben hat an sich selber die Wahrheit seiner Worte erproben könne „Was in dich selbst eingedrungen ist, das ist dein geworden und du gi es als dein Eigentum zurück“ (Guido S. 198); allein Pissin geht doch e klein wenig zu leicht über die Tatsache der Entlehnungen hinweg. Den außer der von ihm namhaft gemachten Annäherung an den Ofterdinge in Motiven, Charakteren und Situationen gibt es im Guido Stellen, die kei andere Bezeichnung verdienen als: Kopien. Dahin wären Wendungen z rechnen wie „Der böse Erdgeist wird zuschanden“[1]) (S. 103) oder „Da Reich der vier Jahreszeiten ist zu Ende“ (S. 355). Überhaupt geht Pissi zu weit in dem Bestreben, seinen Dichter als Original hinzustellen; de Nachweis, daß Loeben von der eigentlichen Heidelberger Romantik so gu wie nichts gekannt hat, mag gelungen sein, dagegen wäre eine nähere An knüpfung an Tieck wünschenswert gewesen. Fürs Reisebüchlein gibt Pissi Tiecksche Einflüsse ohne weiteres zu, übergeht dieselben jedoch in der aus führlichen Besprechung der Gedichte von 1810, obzwar sich in ihnen nicht bloß Vertrautheit mit Tieck zeigt, sondern auch Ansätze zu einer ironischen Opposition gegen ihn (vgl. „Glosse“ S. 26ff.; darin in Str. 3: „Liebe denk in sel'gen Tönen, möchte dem Verstand nicht frönen“; Str. 4: „Träumchen .. Düftchen, ... Englein“; sollte hierin eine Absage an die Romantik enthalten sein wie in der „Reise zum Parnaß“?). Selbst im Guido begegnen bereits Elemente Tieckscher Schreibart, und zwar nicht bloß im dritten Teile (darüber Pissins Monographie S. 149). Die Formel „Nah und fern“ deutet sowohl auf Novalis als auf Tieck,[2]) und echt Tieckisch ist der Ausdruck von den grünen Flammen des Waldes.[3]) In gewissem Zusammenhange mit der, wenn auch nur vermittelten[4]) Einwirkung Tiecks scheint auch eine charakteristische Stileigentümlichkeit aus der Periode des Guido und des Reise-

[1]) Ähnlich im Reisebüchlein S. 181 vom Heiland: „Er naht, das Himmelblau zu zeigen, das Erdgeists Dunst so lang entweiht“, in den Lotosblättern (1817) 1, 189: „So ward der Erdgeist überwunden . . .“ — Im Reisebüchlein S. 187 „Geöffnet ist das Grab, es tönen Liebeslieder“ haben die Hymnen an die Nacht einen Nachklang gefunden. — Ein Loblied zu Ehren Novalis' ist im Guido S. 270 dem Herrn von Scharffenberg in den Mund gelegt, worauf übrigens schon Muncker hingewiesen hat (Allgemeine Deutsche Biographie Bd. XIX S. 41).

[2]) Z. B. im Sternbald, ed. Minor S. 256; Genoveva, Schriften II, 112; Octavianus I 272; Gedichte: Nacht, Der Liebende usw.

[3]) Die Kronen (der Bäume) neigten sich alle zusammen, und bildeten oben einen zierlichen Kranz von weichen grünen Flammen“ (Guido S. 133); „In grünen Flammen stand der Wald“ (ebd. S. 208); „das Feld stand in grünem Feuer“ (ebd. S. 146); so auch in einem Gedicht aus dem Jahre 1815 (Pissins Neudruck Nr. 117): „in grüner Glut des alten Baumes“.

[4]) Loeben selbst behauptet, „zur Zeit, da er den Guido schrieb, in der neuesten Poesie ganz unbelesen gewesen zu sein“ (Pissin S. 82); es käme jedoch auch vermittelte Kenntnis der romantischen Kunsttheorien in Betracht, wie sie aus Gesprächen oder Zeitungsaufsätzen geschöpft werden konnte.

üchleins zu stehen, all jene Merkmale nämlich, die aus der sogenannten ütergemeinschaft der Sinne gefolgert sind, vor allem aus der Verbindung nd Verquickung von Gesichts- und Gehörsempfindungen. Ob und inwieweit hier physiologische Bedingungen mit im Spiele gewesen sind, bleibt nentschieden; einige feine Winke hierzu enthält Walzels Besprechung im iterarischen Echo VIII, 1906, 640, Pissin selbst spricht (S. 118 seiner Monographie) die geistreiche Vermutung aus, Loeben habe höchstens „die Empfindung immerwährenden sanften Ohrenklingens" gehabt. Daß in der Tat keine eigentliche Voraussetzung in Loebens Nervensystem bestanden habe, geht, falls ein negativer Beweis gestattet ist, aus den „Fragmentarischen Ahnungen einer Charakteristik der Instrumente" hervor (Lotosblätter I, 198 bis 229), wo kaum eine Spur von „Doppelempfindungen" festzustellen ist: denn Vergleiche, wie „Ihr (der Klarinette) Ton ist das herzige Vergißmeinnicht unter den Klängen", oder „Flammendes frisches Morgenrot zuckt als Diadem um seine Stirn" (nämlich bei Trompetenklang), haben in der bilderüberladenen Sprache nichts zu bedeuten. Doch sei darauf hingewiesen, daß die Annahme einer Verwandtschaft zwischen Farbe und Klang eben in Tiecks Ideenwelt so recht heimisch war und daß Tieck immer wieder zwischen beiden Reichen Vergleiche anstellte. In Ranftls Untersuchung über die Genoveva ist Tiecks Verhalten bereits erörtert worden, daselbst findet sich auch der Nachweis, die romantische Idee von der Gütergemeinschaft der Sinne gehe auf mystische Anregungen durch Jacob Boehme zurück.[1]) Da Pissin auch für Loeben die entscheidende Anregung in Boehme findet, so bleibt die Tatsache dieses parallelen Vorganges bei zwei gleichzeitigen Dichtern, von denen der eine Autorität, der andere Lehrling war, auffällig und unaufgeklärt, dies um so mehr, als man für manche Loebensche Wendungen mit Tiecks Vorbild ausreicht.[2]) Boehmes tiefe Einwirkung auf Loeben bleibt unbestritten; aber war der zur Mystik hinführende Weg nicht durch Tieck gewiesen worden? Bei Loeben mag vieles zusammengewirkt haben, um die Vorstellung der klingenden Farbe oder des blauen Schalls hervorzubringen: eine weiche Anlage, die zum Verschmelzen inkohärenter Bestandteile hinneigt („Der Seele werden himmlische Momente, ... Da fließt zusammen, was sich schüchtern trennte", heißt es in vorliegendem Neudruck Nr. 88); ferner ein literarisches Vorbild in Tiecks Poesie, wohl unterstützt durch romantische Bestrebungen nach einer Universalkunst[3]) und durch manche Hardenbergsche Gedanken;[4]) schließlich, als entscheidendes Moment, eine mystische Spekulation, vom Altmeister der Mystik übernommen. Des geheimnisvollen Untergrundes war sich Loeben wohl bewußt, seine Ahnung von der Urverwandtschaft der Phänomene gibt sich zuweilen geradezu als

[1]) Daher erledigt sich die Tieck betreffende Frage, die Pissin S. 119 Anm. aufwirft. — Vgl. Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik (1907) „Über Verbindung von Farbe und Klang" und Steinerts Arbeit über Tiecks Farbenempfindungen.

[2]) Guido S. 200: „ewiges Ton- und Farben-Echo"; S. 260: „(ich) streb' in Farben aufzuquellen, mische mit den Klängen mich"; S. 205: „die Waldblume zu ihren Füßen sang eine Farbenmelodie".

[3]) Vgl. Lotosblätter I, 159 f.

[4]) Ofterdingen 1802, S. 39 f., 257 u. a.

mystische Theorie zu erkennen, so in den Versen des Reisebüchleins S. 122:

Die Sternlein begegneten meinem Blick,
Tanzten durcheinander nach ihrer Musik.
Je naeher das goldne Toenen kam,
Je mehr überhand die Lichte nahm,
Daß ich von der mystischen Struktur
Immer mehr und Herrlichers erfuhr.

Die Vermengung der Sinneseindrücke und die Stellvertretung der Sinnesorgane artet zur Manier aus und streift manchmal die Grenze unfreiwilliger Karikatur.[1])

In Verfolg seiner Erörterungen über Loebens Ansicht von Farbe und Ton gerät Pissin in Gegensatz zu Petrich, der seinerzeit wohl als erster die Teilnahme der Forschung nach dieser Richtung hingelenkt hat. Erstens läßt Pissin den Zweifel laut werden, ob Petrich recht daran tat, die Vermengung der Sinnesqualitäten kurzerhand als Kunstmittel zur Abschwächung der Anschaulichkeit zu behandeln, zweitens erhebt er Einspruch gegen Petrichs Behauptung, die Romantiker hätten dem Klange vor Lichterscheinungen durchweg den Vorzug gegeben. Diese letztere These nimmt Walzel gegen Pissin in Schutz. Erst Einzeluntersuchungen werden in die strittige Frage Licht bringen; nur, glaube ich, wäre durch einen Vergleich der romantischen Schreibart mit derjenigen der Klassiker – so lautet Walzels Vorschlag – nicht viel gewonnen; denn das Plastische ging den Romantikern, im besonderen Falle Loeben, sicher ab, das wird ja vom Biographen ausdrücklich eingeräumt, ebenso sicher aber erheben sich die Romantiker hoch über die Klassiker in der Beachtung der Farbe, dieser Gesichtserscheinung par excellence.

Wie Loebens dunkle, ahnungsvolle, in sich gekehrte Begeisterung auf die Eindrücke von Natur und Landschaft reagiert, hat Pissin in glänzender Weise dargetan (S. 119): „So scheidet Loeben ein Schleier verschwimmender Klänge von der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Naturlaute: und es hat den Anschein, als sei ihm der Farbenreichtum der Schöpfung meist nur durch grüne, blaue, braune Gläser zugänglich.“[3]) Daß diese Worte den Kern der Sache treffen, erhellt vor allem daraus, daß sie durch des Dichters eigne Aussprüche bekräftigt werden. Loeben selbst war sich nicht im unklaren über die Eigenart seiner Stellung zur Natur; in einem Sonette (Gedichte, 1810, S. 325), das in Pissins Neudruck bedauerlicherweise fehlt,[4]) steht das bedeutsame Bekenntnis:

...Nichts ist so schön von allen diesen Dingen,
Das mir nicht noch verschönert wird durch Bilder,
Die ich den Farben meines Blicks entlehne.

---

[1]) Vgl. Einleitung zum Reisebüchlein S. 5: „... auch giebt es nicht viel Ohren, welche die edle Musik sehen, und Augen, so die Bilder hoeren koennen“! Hoffentlich ein Druckfehler.

[3]) „Das Romantische ist .. ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases,“ sagt Brentanos Godwi (Neudr. S. 299).

[4]) Ungern vermißt man auch das schöne Sonett „An Dionysius“ aus der Zueignung des Guido („Es wohnt ein leiser Sinn in allen Dingen, ein göttlich Etwas, so von ewig war“...).

Loeben rechnet sich also den Dichtern zu, die einer sich darbietenden Erscheinung nicht schlichtnaiv gegenüberstehen, sondern dieselbe nach eigenen Maßstäben umbiegen, nach eigenen Stimmungen umdeuten. In diesem Sinne spricht er von Lebenskunst (Gedichte 1810, Sonett LXV und LXVI), vergleicht die Welt mit einem künstlichen Erzeugnis (Reisebüchlein S. 5: „die Gegenden, die ich sehe, legen sich als schoene Tapeten um meine Seele herum"; Gedichte 1810, S. 89: „Ja, ein Teppich ist das Leben"), darum wird so oft ein Schleier oder ein Netz über die Landschaft geworfen[1]) (siehe Pissins Stilanalyse S. 114ff.); der Dichter wird zum Mittel- und Strahlenpunkt der ganzen Schöpfung, steht in halb tändelnder, halb pantheistischer Weise mit allen Dingen auf du und du: „alle Gegenstände wollen bemerkt, und jedes auf seine Art gegrüßt seyn" (Guido S. 4), sie richten sich auf, und alles rät, alles fragt (ebd. S. 141), die ganze Gegend weint Wonnetränen mit (S. 147), und wird ein Märchen erzählt, so lauscht die ganze Natur.

„... er mußte laut weinen. Er hatte die schmachtendste Sehnsucht, ein Waldhorn zu hören." In diesen Worten aus dem Guido (S. 128) ist Loebens Poesie „sublimiert": Denn wie in seinen besten Gedichten, so sind auch hier seine geliebten Empfindungen festgebannt, das Weinen und das Schmachten und die Sehnsucht und der Klang des romantischen Waldhorns. Aber vor allem: auch hier wird zu einem tatsächlichen Zustand ein neues Ingrediens hinzugewünscht und aus dem Innersten der Seele als Klang in die äußere Welt hineinverlegt. Ähnlich fühlte Novalis' Ofterdingen in dem Zustand „einer klaren bilderreichen Sehnsucht, daß ihm eine Laute mangelte" — obzwar er sich von diesem Instrumente keine Vorstellung zu machen wußte! Durch dieses Ummodeln, Transponieren, Bessermachen der Natur gemahnen die deutschen Romantiker an neuere Künstler. Es wird festgestellt: die Umgebung verhält sich in der und der Weise; aber mein Gemüt verlangt, daß noch ein Ton hinzukomme: jetzt sollte ein Waldhorn, jetzt sollte eine Laute erklingen. Ganz nahe daran grenzt der lyrische Impressionismus eines Jacobsen, der, ein Abenteuer stilvoll einzurahmen, „den Farben seines Blickes" das Bild entlehnt: hier sollten Rosen stehen.

Prag. Ottokar Fischer.

Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde, herausgegeben von E. K. Blümml.

I. Bd. Heitere Volksgesänge aus Tirol. Mit Singweisen herausgegeben von Franz Friedrich Kohl. Wien 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. 164 S. 8°. 6 Mk.

III. Bd. Die Tiroler Bauernhochzeit. Sitten, Bräuche, Sprüche, Lieder und Tänze mit Singweisen von Franz Friedrich Kohl. Wien 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. 281 S. 8°. 9 Mk.

Unter den Gaben, die Österreich uns in den letzten Jahren spendete, sind neben Prof. Pommers reichhaltigen Sammlungen vor allem die Tiroler

[1]) Guido S. 8, 19, 44, 78, 108, 156, 160 u. ö.

Volksliedsammlungen von Franz Friedrich Kohl von Wert. Tirol war früher hauptsächlich von Zingerle auf Sagen und Märchen durchsucht worden, erst Kohl war es vorbehalten, in seinen reizenden „Echten Tiroler Liedern" (Wien 1899), den Liederschatz Tirols zu bergen. Welch eine Fülle prächtiger Lieder erschloß sich da! Was man vermuten mußte, ward Tatsache: Tirol stellte sich in die erste Reihe der sangesreichen deutschen Landschaften. Nun gibt uns Kohl wieder zwei stattliche Bände Lieder in Wort und Weise und fügt ein Wörterverzeichnis nebst Erklärungen mundartlicher Ausdrücke hinzu. Beide Bände sind willkommen.

Der wertvollere Band ist der Bauernhochzeit gewidmet, er ist auch sittengeschichtlich von Wert und umfaßt den ganzen Reichtum alter bäuerlicher Hochzeitspoesie in Ernst und Scherz. Dazu kommen alle Arten von Hochzeitstänzen und Sprüchen: Hochzeitsladereime, Ansprachen usw. Alles was das froheste Fest des bäuerlichen Lebens verschönerte in Wort und Weise, ist in diesem Buche zu finden.

Darauf gibt Kohl eingehende Darstellungen der Hochzeitssitten in Tirol (S. 200ff.). Wir erfahren, daß die Sitte, Hochzeitslieder zu singen, in Tirol im Verschwinden begriffen, in gewissen Teilen des Landes bereits erloschen ist (S. 203). „Das Verschwinden der Bräuche und der damit verbundenen Lebensfreude bedeutet eine Verarmung des Volksgemütes" bemerkt

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Achter Band. — Heft I.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1908.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten.
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.
Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Achter Band. — Heft II.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1908.

H[illegible] 1816 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und gesammelte Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur [illegible] erwartet, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltlitteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur Wissenschaft der Litteraturforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Wilh. Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe. Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten. Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“, Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis. Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Achter Band. — Heft III.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1908.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der *Weltliteratur* auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten *auf erweiterter Grundlage* geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch den noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.
Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Achter Band. — Heft IV.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neunter Band. — Heft I.

BERLIN.

Alexander Duncker Verlag.

1909.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker Verlag, Berlin W. 57, Potsdamerstr. 91.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis. Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neunter Band. — Heft II.

BERLIN.

Alexander Duncker Verlag.

1909.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der **Weltliteratur** auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung
Alexander Duncker Verlag, Berlin W. 57, Potsdamerstr. 91.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis. Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neunter Band. — Heft III.

BERLIN.
Alexander Duncker Verlag.
1909.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs.
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker Verlag, Berlin W. 57, Potsdamerstr. 91.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.
Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neunter Band. — Heft IV.

BERLIN.

Alexander Duncker Verlag.

1909.

Da die „Studien“ mit diesem 9. Bande zu erscheinen aufhören, sprechen Herausgeber und Verleger allen, die seit 1889 der „Zeitschrift“ und den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ als Mitarbeiter und Leser freundliche Teilnahme bewährt haben, ihren herzlichen Dank aus.

INHALT.

Untersuchungen.

Besprechungen.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.